



UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO CENTRO DE

ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS

MAESTRIA EN ESTUDIOS CULTURALES

TÍTULO

REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN LAS LETRAS DEL

ROCK ARGENTINO ENTRE 1965 Y 1970

DIRECTORA: DOCTORA LAURA PASQUALI

TESISTA: ERNESTO BONICATTO

ROSARIO,

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	03
OBJETIVOS	16
HIPOTESIS	16
METODOLOGÍA Y MUESTRA	17
ESTADO DE LA CUESTIÓN	24
CAPÍTULO 1. EL ROCK COMO GÉNERO Y CULTURA	32
1.1. EL ROCK COMO GÉNERO Y SUBCULTURA	34
1.2. LOS PREJUICIOS PATRIARCALES EN EL ROCK	38
1.3. CULTURA DEL ROCK EN ARGENTINA	43
CAPÍTULO 2. EL ROCK ARGENTINO EN LOS AÑO 1965 - 1970	48
2.1. SITUACIÓN SOCIOCULTURAL EN OCCIDENTE	50
2.2. CONCEPCIONES SOBRE EL ROCK A NIVEL INTERNACIONAL	54
2.3. LA BUSQUEDA DE VALORES, TIEMPOS Y UTOPIÁS DE LOS JÓVENES URBANOS	55
2.4. ROCK ARGENTINO Y MERCADO	59
CAPÍTULO 3. LAS REPRESENTACIONES DE LAS MUJERES EN LAS LETRAS DEL ROCK ARGENTINO ENTRE 1965 - 1970	64
3.1. LAS LETRAS DEL ROCK ARGENTINO ENTRE 1965 - 1970	67
CONCLUSIONES FINALES	171
BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA	181
DISCOGRAFÍA	198
DOCUMENTALES	200

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación aborda como objeto de estudio, las representaciones de la mujer en las letras del rock argentino entre 1965 y 1970. Este recorte temporal es en el cual tuvo lugar un cambio significativo para el rock argentino.

En el nuevo orden, el actor social preponderante fue la juventud que se conformó como grupo social independiente. En el mismo escenario, surgió el rock como fenómeno cultural aceptado solamente por una parte de los adolescentes para quienes este nuevo estilo musical fue como canal de expresión, pero, sobre todo, contribuyó a la creación de identidad y sociabilidad entre los más jóvenes, que conformaron así, su lugar dentro de una sociedad a la cual pertenecían, pero no se sentían identificados con ella, ni con los valores que esta impartía.

Aquí es donde el rock cumplió su papel de contracultura, (O 'Sullivan, 1995), oponiéndose al mundo establecido por los adultos y por el poder vigente. Sin embargo, no fue sólo oposición y crítica, sino creación de nuevos valores que se diferenciaban de los sustentados por los sectores tradicionales, conformando de esta manera una alternativa para transformar el presente y construir un futuro mejor.

En este trabajo se utilizaron las canciones de distintas bandas del rock argentino y solistas, considerando las representaciones de la mujer en las letras del rock argentino durante 1965–1970. No se trata, de hacer una historia del rock argentino donde el objeto de estudio sea el rock como género musical, sino una investigación donde se valoren las letras de dicho género y, al mismo tiempo, reconocer su cultura, desde una perspectiva cultural, teniendo en cuenta el contexto social, cultural y político que atravesaba el país durante el periodo mencionado.

Se señala que la elección temporal de inicio de la investigación fue 1965, porque en ese año se graba el primer disco de los fundadores del rock argentino, Los Gatos Salvajes. El año 1970 se indica como límite temporal, porque fue cuando se disuelven las bandas mencionadas y comienza un nuevo

período fundado por la banda Sui Géneris, compuesta por Charly García y Nito Mestre.

Según Pujol (2007), a fines de los 60' y hasta 1976 (cuando el punk entra en escena), el rock en general ingresó en una etapa que se caracterizó por el "virtuosismo", deseando que este género musical fuera arte y se convirtiera en una profesión. Pero también los setenta significó una modificación en la temática de las letras, alejándose de la cultura hippie y adquiriendo contenidos novedosos, con reflexiones filosóficas o referencias a mundos fantásticos.

También se aclara que solo se hace referencia a aquellos autores/as e intérpretes que se encontraban en la actual CABA, o en la provincia de Buenos Aires solamente.

A partir de la llegada a la ciudad de Buenos Aires de los años 60' de músicos como Litto Nebbia, Ciro Fogliatta desde la ciudad de Rosario, comienza a germinar el incipiente rock argentino y la ubicación donde radican su trabajo es esa ciudad, la cual les permitió explorar y explotar el arte musical que pretendían desarrollar, en un comienzo con Los Gatos Salvaje y luego con la formación de Los Gatos. Estos últimos fueron acompañados por una serie de músicos que se encontraban en la ciudad mencionada y en el gran Buenos Aires, así Alfredo Toth, nacido en el Dock Sud, formó parte de Los Gatos en su primera formación. Entre otros músicos y que tuvieron la posibilidad de darle forma a ese rock primigenio argentino se encontraba el grupo Manal, la cual estaba formada por Javier Martínez, Alejandro Medina y el joven Claudio Gabis. Una banda que se dedicó a darle forma al blues fundamentalmente. Los comienzos de este trío es el año 1968 y llegaron a tener continuidad hasta el año 1971 en su primera etapa. Concluye esta base inicial el grupo Almendra, banda liderada por Luis Alberto Spinetta, que junto a Edelmiro Molinari, Emilio del Guercio y Rodolfo García. Formada en el año 1967 y separada en 1970, surgida en el barrio de Belgrano de la hoy CABA. Esta tríada es considerada fundacional del rock argentino. Se completa este período con grupos como Arco Iris, Vox Dei, Moris, La Barra De Chocolate, José Alberto Iglesias, más conocido como "Tanguito", Los Abuelos de la Nada, fundada en la provincia de Buenos Aires en el año 1967 y que tuvo entre sus miembros al destacado

Miguel Abuelo, el que fuera acompañado en distintos momentos del grupo, con y sin él, por el guitarrista Gustavo Bazterrica, Cachorro López, Daniel Melingo, Andrés Calamaro y el ex guitarrista de Los Gatos nacido en la Paternal, Buenos Aires, Norberto Aníbal “Pappo” Napolitano. El dúo formado Pedro (Miguel Cantilo) y Pablo (Jorge Durietz), que comenzaron a presentarse a partir del año 1968. Las canciones de este dúo se caracterizaron por la combinación de folk y rock, donde sus letras se definían como de protesta contra las convenciones sociales. La resistencia a una sociedad argentina, la cual para este grupo estaba caracterizada por no contar con valores, hizo que compusieran un tema que se llamara *Resistencia*. Pero será *La marcha de la bronca* la canción que los ubicará en el cuadro de honor de la historia del rock argentino.

Hemos mencionado las canciones de protesta y esa es también una de las características que acompañaron las composiciones de su repertorio romántico a Piero de Benedictis. Nunca hubo coincidencias en los comentaristas e historiadores del rock argentino sobre si Piero formaba o no parte de este movimiento. Así lo podemos constatar en uno de ellos cuando plantea que: “Si bien su pertenencia al movimiento del rock es discutida por muchos, des su música Piero compartió con muchos rockeros el discurso de la rebeldía, la oposición a los poderes autoritarios y la búsqueda de una forma de vida nueva y propia” (Aguirre, Roveta, Tijman, 2005: 262-63). Esto como a muchos otros músicos le valió el exilio, a partir de la mixtura de censura, amenazas o detenciones, situaciones que llegaron a su máxima expresión en la dictadura cívico-militar iniciada en 1976.

En el Festival de música y arte de Woodstock o Festival de Woodstock, celebrado entre los días viernes 15 y el lunes 18 de agosto del año 1969, que tuviera lugar en el condado de Sullivan, estado de Nueva York, Estados Unidos, en el mismo participaron mayoritariamente grupos y solistas del movimiento rockero internacional tales como los ingleses The Who, Credence Clearwater Revival, Jefferson Airplane, Ten Years After, The Band, Santana, Canned Heat, Grateful Dead, James Marshall Hendrix, cuyo verdadero nombre era Johnny Allen Hendrix, quien cerrara el último día del festival por la mañana. Sin embargo, los músicos y músicas que se relacionaban con el folk, tales

como Arlo Davy Guthrie, John Benson Sebastián, Richard Pierce “Richie” Havens y Joan Chandos Báez tuvieron su lugar en dicho festival, el cual fuera considerado uno de los más importantes de la historia de la música del siglo XX. A partir de 1973 y a partir de su álbum debut *León Gieco*, Raúl Alberto Antonio Gieco, más conocido como León Gieco, un músico y cantante, el cual mixturó los géneros del folklore y el rock y cuyas letras se han caracterizado por ocuparse de las problemáticas de los campesinos, los hoy llamados pueblos originarios, los discapacitados, los marginados y los derechos humanos, llegó a formar parte indiscutida del movimiento del rock argentino. Es el mismo Gieco comentará años después que supo inspirarse en la obra de artistas como Robert Allen Zimmerman (Documental *Rompan todo: La historia del rock en América Latina*, 2020: Temporada 1, Episodio 2), popularmente conocido como Bob Dylan para sus canciones, las cuales desde 1960 hasta 1965 tuvieron la impronta del folk estadounidense. Por estos considerandos es que Piero aparece en el trabajo de investigación, forma como lo han hecho otros y otras artistas de la música del rock internacional que han aportado al mismo formando parte de ello, siendo siempre considerados y consideradas por los músicos y productores de contenidos en formato de textos.

Para el análisis de las letras del rock argentino, el corpus quedó conformado por las letras de aquellos compositores que participaron en el período 1965–1970, aclarando que en este quinquenio convivieron diferentes estilos que representaban los intérpretes de la música como ser: Pop,¹ Beat² y Rock³. Los conciertos, tanto a cielo abierto como en espacios cerrados, utilizaban el término *Beat*, muchos de ellos fueron organizados por revista de la época, como es el caso de la Revista Pinap, o por productores locales.

¹ Una de las definiciones más fuerte la realizó sobre éste estilo Graham Nash cuando sostuvo que, “La música pop era el medio de masas para condicionar la forma en que piensa la gente. “Lo que desencadenaron los Beatles, en 1963 en Inglaterra, en 1964 en Estados Unidos y después en el resto del mundo, entronizó de lleno el pop en la música, pero no lo creó. El pop, como un concepto global y como una forma de arte, fue casi diez años antes al nacimiento de la música beat; y ni siquiera su arranque, a mitad de los años 50, coincidiendo con el nacimiento y expansión del rock and roll, es atribuible a éste.

² Género musical surgido en Inglaterra a comienzo de los años '60, y será la ciudad de Liverpool, la cuna de su nacimiento, ya que en ella surgen The Beatles, para algunos autores hay una fecha precisa para el origen de este estilo musical y la misma es el 5 de octubre de 1962.

³ Definir el rock es algo complejo, pero se podría simplificar considerando que, “El rock ha sido la religión de varias generaciones de jóvenes en la segunda mitad del siglo XX. Ha dado dioses armados con guitarras y profetas que han predicado sus canciones. Ha dado amor y armonía, pero también muerte y expectación. Ha sido fuerza tanto como belleza y pasión tanto como sensacionalismo. Ha generado una industria. Y hoy es todo un mundo” Melguizo Ramírez, 2013: 11).

Para la selección de los intérpretes, se consideró aquellos que su música fue editada por compañías discográficas, tanto de capitales locales, como extranjeros. Se trató de incorporar la mayor cantidad de compositores/as e intérpretes según el marco temporal seleccionado 1965–1970. Se aclara que, con el paso del tiempo, muchos de los temas de estos autores e intérpretes no fueron re-editados en ningún formato, quedando como única posibilidad la de conseguir el material si estaba disponible a la venta en Internet y/o subida la misma en algún sitio. La segunda mitad de la década de los años 60' se caracterizó por tener la convivencia de gobiernos dictatoriales, encarnado por civiles y militares y gobiernos democráticos. Esa dualidad tuvo consecuencias en todos los planos de la vida socioeconómica, histórica, política y ecológica⁴ entre otras. Señalamos esto porque el cuidado del medio ambiente y la presencia de organizaciones sociales que se ocuparan del mismo fue importante en esta década de los años 60', ya que la misma tiene en su origen una política por parte del estado de su interés por la energía nuclear fuertemente. Recordemos que ya en el mes de junio del año 1960 se emite el Decreto del Poder Ejecutivo Nacional que llevaba el número 7006/60, donde se declara de interés nacional las actividades que desarrollará la Comisión Nacional De Energía Atómica, la cual dependerá directamente de la Presidencia de la Nación, la cual era ejercida por Arturo Frondizi en ese momento, quien fuera derrocado por un golpe militar el 29 de marzo de 1962.

La relación entre la música y los músicos del rock argentino y la ecología, la brinda la banda Arco Iris. Recordemos que los miembros del grupo en sus comienzos tuvieron a Danais Winnycka, más conocida como *Dana*, como su "*guía espiritual*". Vivieron en comunidad, donde reinaba un ambiente marcado por lo místico y el vegetarianismo. Hoy en día muchas personas son vegetarianas por motivos ecológicos, dado que entre sus preocupaciones se encuentra el medio ambiente del mundo. Arco Iris a partir de las ideas de este modelo de Jean Cartier se adelantaba en mucho a aquello que ya se

⁴ Nota: En cuanto a esto último diremos que, si bien es a partir de los años 90' que comenzaron a ser consideradas las instituciones que se ocuparan del medio ambiente por parte de los organismos del estado, ya a mediados de la década del 60' aparecen y en forma sostenida varias organizaciones sociales con la impronta del medio ambiente y esa situación tuvo sus beneficios a futuro, puesto que esa política germinó de tal manera que han tenido sus frutos en el ámbito estatal. Hoy existen ministerios de medio ambiente, a los que se les suma el de salud en diferentes territorios de la Argentina.

comenzaba a tratar a nivel mundial. Arco Iris fue visto como “*las amas de casa del rock*”, por la simple y sencilla razón de que tenían a un *Maestro* a una mujer (Diario Clarín 2006).

Aquella impronta de golpes cívicos-militar, tan fuertemente impregnada desde el golpe de José Félix Benito Uriburu, al gobierno de otro radical Hipólito Yrigoyen, vuelve con el derrocamiento de Arturo Humberto Illia a manos del otro golpe cívico-militar, ahora llevado adelante por el dictador general Juan Carlos Onganía, con la llamada Revolución Argentina.

Como parte de la situación política, la Argentina, como casi toda Latinoamérica de aquellos años estuvo marcada por las relaciones internacionales. Una de sus cuestiones básicas fue la relación con los Estados Unidos de Norteamérica, el cual a partir de diferentes planes y en todos los estamentos del estado y la sociedad impuso sus políticas destructivas hacia el mundo y la Argentina, América Latina y el mundo occidental fundamentalmente estuvo aprisionada y oprimida por ellas. En el caso argentino siempre tuvo a su disposición a los grupos de poder económico a su disposición y las fuerzas armadas como brazo represor. Estará la década de los 60', como lo fue la de los años 70', marcada por la inestabilidad política, con dictaduras cada vez más duras, cuyo mayor exponente fue la iniciada por el general Jorge Rafael Videla. El ritmo del mundo marchó al paso de las luchas de la guerra fría entre los Estados Unidos de Norteamérica y la Unión de Repúblicas Socialista Soviética. La sociedad argentina en cuanto a las consecuencias de pertenecer al bloque de países que se alineaban con los Estados Unidos tuvo consecuencias graves, las que se vieron reflejadas en los sectores sociales más vulnerables y en el exponencial crecimiento de la deuda externa.

Será la juventud la que comenzará a pensar e intentar resistir a las consecuencias políticas que se intentaban imponer y esa resistencia tuvo sus frutos en diferentes planos. Uno de ellos fue el surgimiento del movimiento del rock argentino, donde los jóvenes tuvieron fuerte presencia y determinación para que el mismo pueda empoderarse como opción cultural. Otro sector de la juventud se plegó al movimiento obrero y puso de relieve una resistencia que preocupó a los poderes del establishment. Fue así posible reclamar por los

cambios en los planos económicos, sociales, políticos, educativos, ideas que se comenzaron a presentar con el Cordobazo, el Rosariazo, el Tucumanazo, entre otras formas de protesta y resistencia.

El establishment representa a los intereses de la esclavitud contemporánea, donde el ser *anti* por aquellos que pusieran en peligro sus intereses estarían marcados, llegando hasta la muerte si era necesario. Momentos en los que surgieron grupos de resistencia armados, Montoneros y el PRT-ERP, aunque en esos años se vivió en un contexto de convulsión obrera y popular. Es en este marco, descripto sucintamente, donde el movimiento del rock argentino tiene su origen.

Si bien este movimiento, tanto en Argentina, como en el mundo en general, tiene a los hombres como su principal actor, también las mujeres y desde los inicios del rock tuvieron su tibio lugar.

Si bien Gabriela Parodi, más conocida por el apellido de su esposo, dato no menor, Molinari, estuvo casada con el ex guitarrista del grupo Almendra, es presentada como la primera mujer del movimiento, este dato debería reconsiderarse a partir de la presencia de Cristina Plate⁵ en el mundo del rock argentino.

⁵ Nota: A Gabriela Molinari se la menciona como la primera mujer del rock argentino. Sin embargo, sería Cristina Plate la que grabara con los músicos de este movimiento incipiente. En el texto de Aguirre, Javier., Roveta, Mariana., Correa, Martín., Tijman, Gabriela Alejandra., *Diccionario del rock argentino*, libro que hemos utilizado intensamente para la escritura esta investigación, ya que es un libro pilar y referente para adentrarse en la historia del rock argentino, no fue mencionada. Alfredo Rosso, un periodista y crítico del rock, en su artículo del diario *Clarín.com*, del 10 de julio de 2015, en el suplemento *Ñ*, entrada *Ideas*, escribe un artículo titulado “*Mandioca: la Revolución de un visionario*”. Allí hace un breve recorrido por la historia de la editorial discográfica, mencionando a todos los que grabaron, con la salvedad de olvidarse de que Plate fue del staff de intérpretes de los primeros discos que se editaron por la misma. Es importante señalar que Plate no fue pareja de ningún miembro de ese momento del rock argentino, como si lo fueron y desde el comienzo todas las que han sido parte del mismo y hasta el presente. Si intentaron y como no podría ser de otra manera, vincularla a algún varón y músico, lo hicieron con el bajista del grupo *Manal*, *Alejandro Medina* y esto quizás porque Plate cuando graba, entre los créditos de los músicos que tocan figura aquel, algo casi obligado por la normativa patriarcal, si llega es porque hay un hombre detrás. En otro texto se sostiene que cuando Mandioca, en la noche del 12 de noviembre, realiza su presentación en público, lo hace con un recital *happening* en el teatro Apolo, que se encontraba en la calle Corrientes 1372, en el mismo comenzó tocando “*Miguel Abuelo, que debuta como solista con Mariposas de madera y Oye, niño; le sigue Cristina Plate, una modelo, mujer del artista plástico Roberto Plate, que hace un par de baladas escritas por Alejandro Medina (Muchacho de pan y Viejo amigo (...))*” (Kreimer, Polimeni (2006: 37).

Las malas críticas y los olvidos en los libros y artículos sobre el rock argentino, es un detalle sobre la idea de aquellos que hacen al pensamiento sobre cómo interpretar la historia y con ello la cultura de nuestro

rock. En el sitio *Mágicas Ruinas. Crónicas del siglo Pasado*. *Revistero*, encontramos dos artículos en donde aparece mencionada Cristina Plate. Uno de ellos titulado *Mandioca la madre de los chicos*, en el mismo podemos encontrar dos. “*Crítica de discos, revistas, Siete Días Ilustrado*, del mes de mayo de 1969, llevando por título la nota, *Cristina Plate, Miguel Abuelo, Manal (Mandioca la madre de los chicos)*, en el mismo se sostiene: “*La primera prueba consta de tres discos dobles interpretados por Cristina Plate y conjunto, el trio Manal y el autor y vocalista Miguel Abuelo, acompañado por cello, flauta piano y cencerro. Los resultados, por ahora, son bastante desparejos, la voz de Cristina Plate, tenue, ahuecada, no justifica su cambio de género artístico (modelo profesional), los Manal, que incursionan entre el soul, el beat y el blues, sin aportar nada nuevo a ninguno de los tres, y, por último, Miguel Abuelo, decididamente original en el tema “Oye niño” (del que es autor) y mucho menos convincente en ¿Nunca te miró una vaca de frente?, del que es también autor?”* Luego encontramos el titulado “*El carnaval de los naufragos. Beat, blue y barroco. Recital de canciones por Manal, Cristina Plate y Miguel Abuelo: Nuevo Teatro. “La modelo Cristina Plate intentó cantar con acompañamiento de cuerdas y otras herramientas musicales: su “barroco” naufragó en una absoluta falta de sentido de las armonías”*”. El artículo aparece originalmente en la *Revista Panorama* de noviembre de 1968 escrito por Miguel Grinberg.

Otros datos sobre Plate y peyorativos hacia su persona son los siguientes, los cuales también aparecen en la red virtual de Internet:

[“viejoshippies”](#)

Publicado el 3 ago. 2013
SUSCRIBIRSE 9

Cristina Plate, disco simple de 1968, dicen que fue la primera minita que grabo rock nacional, en castellano, modelo y actriz, una loca bohemia que actuó en una película de cine “Tiro de Gracia”, cantando tiene una onda Joni Mitchel, pero en castellano, los temas tienen arreglos de un joven Alejandro Medina que no si se le gustaba la música o la minita, vaya a saber, por las pocas fotos que encontré parece que está muy entrable la minita, compartan hippies, no sean canutos, chau locos y locas”. (Cristina Plate Paz en la Playa 1968).

En la misma Internet, también encontramos sobre Plate otros comentarios como los siguientes y que ponen en evidencia las formas discriminatorias hacia las mujeres en principio y hacia esta en particular:

“Luis.Ini dijo...

Si mal no recuerdo, Miguel Grinberg, en su fundamental “Cómo vino la mano”, cuenta que Tanguito se la ganó a Cristina Plate en ese recital de presentación de Mandioca.
4/1/2010 16:21” (aestoshombretristes.blogspot.com/2009/06/cristina-plate-simple-htwl).

En texto al que hace referencia el autor de esta cita, en todas las entradas a *Cristina Plate, Tanguito y Mandioca*, en libro de Grinberg, esto no hizo ninguna mención de lo expresado en la misma. El autor se pone a salvo en el anonimato y en su mal recuerdo, dejando a Grinberg no muy bien parado, recordemos que este es uno de los principales referentes de nuestro rock argentino, por un lado, por el otro, tal como el imaginario patriarcal capitalista busca imponer, deja en el lugar del ganador al hombre Tanguito. En otro lugar y sobre Plate encontramos la siguiente cita:

“Esta señorita fue parte del lanzamiento del sello Mandioca de Jorge Álvarez, y una de las “atracciones” junto a Manal y Miguel Abuelo, del festival presentación del sello allá (Mandioca) por fines de los sesenta. Muchos la catalogan como la primera cantante del rock argentino, el tema es que francamente no hacía rock, con estilo orquestal tipo Club del Clan y voz tipo Violeta Ribas (lo escribe mal) pero, en fin, fue el costado comercial de Mandioca y no funcionó como no podía ser de otra manera, aunque luego RCA intentaría relanzarla sin éxito con otro simple en 1969” (aestoshombretristes.blogspot.com/2009/06/cristina-plate-simple-htwl).

Cabe aquí recordar las palabras de Rosi Braidotti sobre la ironía, uno de los males que el patriarcado capitalista utiliza constantemente cuando necesita descalificar al otro y ponerlo en falta, para con ello

buscar aplastarlo en todos los campos posibles de su subjetividad individual y colectiva, donde su producción no se coloca en el lugar de lo saludable, sino que se busca someterlo a su poder. *“La ironía es una dosis de desprestigio aplicada sistemáticamente; una interminable provocación, la saludable deflación de una retórica demasiado caldeada”* (Braidotti, 2004: 117).

Queda clara la miseria imaginativa de estos sujetos que se expresan desde el campo virtual y como hemos señalado, protegidos por el anonimato, parafraseando a Nancy Hartsock, podríamos considerar que en ese campo se abroqueló lo que ella definiría como la “masculinidad abstracta”, permitiendo con esto que como sostiene Braidotti, los hombres accedan a la postura universalista, la cual se diferencia de la de las mujeres que ocupan una posición que les brinda la especificidad de su género, al que Simone de Beauvoir definiría como “segundo sexo”. Braidotti considera que *“las mujeres necesitan reapropiarse de la subjetividad reduciendo su confinamiento al cuerpo y deconstruyéndolo, los hombres deben reapropiarse de su yo [self] corporal abstracto, despojándose de algunos de los derechos exclusivos a la conciencia trascendental”* (Braidotti, 2014: 126). Si pensamos el destino de Plate, ésta abandonó la música y se redujo a ser una modelo, donde su cuerpo y belleza le permitió tener esa pasión en otra arte, el cine, para luego terminar cumpliendo con los mandatos patriarcales previstos, casarse y tener niños, una artista que tuvo su oportunidad en plena juventud y que apostó a ella, como la población hacia la estaba dirigida su lacónica obra discográfica., donde las letras de sus canciones tuvieron como temática las de su tiempo. En los comentarios sobre el sitio de Plate en Internet, Pablo Goldstein, el flautista que toca con ella, la recordará de una manera diferente, extrañándola y considerando que siempre tocaría con ella. El rock argentino con su producción y actitud, en el tiempo que la investigación no convoca, no pudo disolver la propuesta patriarcal capitalista que ejercía su poder en el campo del arte. Sin embargo, para Marina Warner, citada por Braidotti, las mujeres en el mundo del arte, como el rock, el cine, la ficción y la pornografía, han logrado tomar posesión de la hembra bestia de la demonología, convirtiéndose de chica mala a heroína de nuestro tiempo, logrando que el entretenimiento básico se la forma de transgresión.

Más arriba mencionamos la imaginación, la cual forma parte fundante y fundamental del imaginario social patriarcal capitalista, compuesto por líneas duras, trascendente y homogéneo, el que responde a los mandatos del o los poderes de turno, cuyo fin primario es la dominación, que estos necesitan para la administración de la subjetividad individual y colectiva como hemos considerado en otro lugar. Braidotti, propone como resistencia a éste imaginario, sea fluido, no trascendente y que el sujeto que la accione sea heterogéneo, no unitario.

Por último, diremos que: Cristina Plate fue entrevistada por la Revista Siete Días, el 01.12.69, en la nota también aparecen Liliana Caldini, Edgardo Suárez, Micharvegas, Rosana Falasca, Piero y Donald, todos personajes jóvenes que trabajaban en distintas disciplinas. El título de su entrevista está titulado *“No a la cosa fácil”*, en aquel momento era una mujer que tenía 27 años de edad, casada, una hija, Letizia de tres años, ganadora del Festival Municipal de Nuevos Valores Musicales de 1964. Sostenía que era la campeona de la antiprotesta. *“Protesto contra el uso comercial de la canción de protesta. (...) Hay dos posibilidades; que mi música sea realmente popular o que pretenda serlo. A mí no me interesa la cosa fácil. Soy accesible, trato de dar una segunda oportunidad a la gente y a las cosas. (...) En “Muchacho de pan” y “Viejo amigo” digo las cosas que se dicen siempre los miembros de una pareja, pero de una manera más dulce. (...) Casamiento y matrimonio son palabras que asustan porque suenan burocráticas. Lo importante de la pareja. Cualquier tipo normal está en condiciones de formar pareja, pero esto no equivale a matrimonio, que pueden ser dos personas que lo único que las une es la casa en común. (...) Recuerdo una estrofa de Saint-Exupéry: Si algo tengo que pedir, es el de no ser jamás testigo, pues reclamo y para siempre el derecho a participar. Estoy dentro de la juventud y creo que lo que pasa con ella es por demás positivo. Creo que los jóvenes de hoy no constituyen una generación de espectadores sino de actores. Pueden hacer las cosas mal o bien. No importa. Lo verdaderamente importante es que las hacen. (...) no hay que confundir a la juventud con las patotas que existieron siempre y cuyas acciones deplorables se las endilgan a los jóvenes en general: El surgimiento de las patotas, que no sólo roban, sino que también matan, es un signo inequívoco de que hay algo que funciona mal. (...) Ahora mi tiempo se va entre las cosas de la casa, la atención de Letizia, las lecciones de guitarra y la música nueva que escucho, estudio y compongo permanentemente”*. La negrita es nuestra.

En *Los nuevos mitos del espectáculo* (1969). Mágicas Ruinas. Revista Siete Días ilustrados 01.12.69. www.magicasruinas.com.ar/revistero/argentina/nuevos-mitos-espectaculo.htm

Su tema grabado en simple *“Muchacho de pan”*, una de sus baladas, comienza de la siguiente manera: *“¡Mi ángel amable, duende silencioso/mi compañero, dulce y buen amigo/muchacho de pan y de madera/y de cosas nobles y buenas/ Eres la risa y la caricia/dentro y fuera de mi piel”*. Su simple de 1969, publicado por Mandioca contenía los temas *“Para darte todo”* y *“Paz en la playa”*, las respectivas letras de estas baladas de paz, intimistas y convincentes, como las definen en la entrevista de la Revista

En la historia del rock argentino, la cual ha sido escrita mayoritariamente por varones, Cristina Plate no tuvo lugar o simplemente fue mencionada al pasar y no en los mejores términos como hemos señalado en la nota al pie sobre ella.

Entre las mujeres que han escrito sobre el rock argentino, nos encontramos con Karin González y su texto *Mina de rock*. En el mismo la autora menciona a Cristina Plate y lo hace simplemente mencionando que grabó un disco simple, cuando en realidad fueron dos en el año 1968 para el sello independiente Mandioca y que no continuó con la música, ya que se quejaba porque participando en el mismo se le había construido una “imagen de hippie” (González, 1997: 11). Debimos esperar para visibilizar el lugar y aporte de la cantante hasta el texto de una mujer, Zanellato (2020). Allí pudimos conocer y saber qué lugar tuvo Cristina Plate en la historia del movimiento del rock argentino y esa historia muestra que el tratamiento de Plate por parte de los historiadores del rock argentino, hace semblante con las representaciones de las mujeres en las letras del rock argentino del período 1965-1970.

La muestra seleccionada para esta tesis, quedo conformada por material original de los intérpretes de la época, editado en principio en vinilo y luego en versión CD. Ésta última presenta la particularidad de contener canciones que no se encontraban en la primera época, lo cual enriquece el corpus porque dio la posibilidad de elegir las canciones que eran las más significativas para la investigación.

Siete Días, son las siguientes: “Caminar a tú lado/con mi mano en la tuya/Dibujarte un verano/de campanas y harinas/Disfrutar un otoño/ llenarás de.../Proponer en mi vientre/un niñito de sol/Ya no tengo la voz vacía/Hoy doy vueltas los silencios/y despierto en tú voz/No quisiera aprehender a dejar de quererte/Dame tú ilusión/aquí junto a mi sueño/Seremos el poema/ de un ser maravilloso/y nosotros haremos en él la perfección de todo/No tengo horas y momentos/para decir que te quiero/lo son todo/Ya no tengo la voz vacía/Hoy doy vuelta los silencios/y despierto en tú voz/(...) para dártelo todo/que no me quedo sino que espero/que amanezca y “Paz en la playa muy cerca del mar/sonríe la espuma al verme pasar/Jugar con la arena/volver a cantar/correr por la orilla cubierta de sal/La villa ha quedado atrás/vividas que húmedas están/ir sola ya lejos del mar/El sol detrás del pinar/miro mis manos vacías de ti/recuerdo tus ojos clavados en mí/Hablarle a las roca con tus tristes (...) de amor de verdad/La villa ha quedado atrás/vividas que húmedas están/ir sola ya lejos del mar. Los músicos que acompañaron a Plate en la grabación fueron: Pablo Goldstein en flauta, Ernesto Zimmerlin en cello, Vovoide Dracula en batería, Alejandro Medina en guitarra, Enrique Díaz en bajo y Laura Mulane, Celia Cito Klatzman en violines.

Los discos que no habían sido editados en formato CD, volvieron a reeditarse por algunos autores en los últimos años en vinilo, respetando el original de los años 60'-70'. Se eligió el año 1965 para comenzar esta investigación dado que fue el año indicado por muchos autores entre ellos Kreimer (2006), como el inicio del rock argentino.

La cultura rockera, tuvo una gran producción a partir de los considerados padres del rock argentino, que Alabarces (1993: 30), entiende que “desde el llamado rock de los pioneros, el género del rock argentino se cruza con elementos tradicionales del tango y el folclore”. Por otro lado, surge con referentes tales como Los Gatos Salvajes, luego llamados Los Gatos, Almendra y Manal, grupos desde donde se desprendieron músicos como Litto Nebbia (Félix Francisco Nebbia Corbacho), Luis Alberto Spinetta, Javier Martínez, Claudio Gabis entre otros y que continuaron produciendo música durante los siguientes cincuenta años de forma ininterrumpida, como es el caso fundamentalmente de los dos primeros mencionados.

De esta manera, un nuevo movimiento cultural rockero argentino comienza a formarse dentro del universo cultural, el cual tendrá nuevos exponentes en las décadas posteriores, quienes representaran a través de sus letras la cultura, la economía y la política del país entre otros.

En tal sentido, el arte como toda expresión cultural transmite y alimenta los imaginarios individuales y colectivos, los valores que determinan el modo en que las personas se relacionan dentro de una dinámica sociocultural, que a veces profundiza las tensiones y en este caso son las representaciones de la mujer en las letras del rock argentino. Sobre las representaciones retomamos la tesis de Chartier (1990:44), quien sostiene que “son esquemas intelectuales incorporados para que el presente, el otro y el espacio sean inteligibles. Sin embargo, aunque estas representaciones del mundo social pretenden la universalidad, en realidad responden a intereses del grupo que las crea”.

Por otra parte, la elección del tema que se aborda en esta tesis de maestría obedece a diferentes motivos. En principio, es un homenaje a los recuerdos y vivencias de una época adolescente, que motivaron el interés por investigar desde otro lugar aquello que tuvo incidencia en mi formación, mi

identidad, mis gustos por el arte, como la poesía, la música, el diseño y como herramienta para la creación. Se aclara que las ideas vertidas en esta investigación son parte de otras ya realizadas, sin intentar cerrar ninguna interpretación, sino aportar una posibilidad más de conocimiento. Dicho lo anterior, surge la siguiente pregunta de investigación: ¿Qué representaciones se hace de las mujeres en las letras del rock argentino en el período 1965-1970? Durante la adolescencia leía las letras de las canciones, sean estas de grupos ingleses como de bandas argentinas o latinoamericanas. Las publicaciones sobre el rock, el pop y beat estaban dedicadas fundamentalmente a los y las jóvenes, tales como Pinap, La Bella Gente, Cronopios o la mixtura de estas dos últimas. En las mismas se reproducían letras de canciones de diferentes autores, cuando se referenciaba las letras en inglés, las mismas se reproducían textualmente y se anunciaban con titulares tales como: *Canciones Del Último Long Play De Los Beatles (Canciones Del Último Long Play De Los Beatles*, en revista Pinap, Año II, N° 14, mayo 1968), que podría dar cuenta de una o más. En el caso de las letras de los artistas argentinos se hacía referencia a las letras, vale para ello el ejemplo sobre las de Litto Nebbia. Así podemos leer sobre esto último, “A pesar de la inconsistencia, que roza lo incoherente, de las letras de Lito Nebbia, el último LP de Los Gatos es digno de una buena discoteca” (*Beat N° 1*”, en Revista Cronopios, Año 1, N° 5, febrero 1970: 86). O ser anunciadas como *Palabras y música*, donde si la canción pertenecía a un autor o grupo se presentaban juntas, en caso contrario se identificaban individualmente *Las Buenas Letras (Las Buenas Letras*, en Revista Cronopios, Año 1, N° 2, noviembre 1969: 128).

Es interesante la forma en la que se ven las letras escritas por Lito Nebbia, sin embargo, la referencia hacia las mismas nunca estuvo marcada por el comentario sobre el contenido de las mismas. Esto no es un dato menor, las letras no contaban con un gran contenido, simples canciones de amor en su mayoría, no apuntalándose en aquellos lugares que podrían ser comunes.

Ahora bien, en esas canciones de amor, el sujeto referencial eran las mujeres, sin embargo, nunca hubo un análisis de los contenidos, con lo cual el tratamiento que los músicos del rock argentino daban sobre ellas, nunca tuvo lugar para el análisis de aquellos o aquellas que pudieran hacer referencia

hacia las letras de las canciones. La música, como el virtuosismo de los músicos del rock argentino era el tema central de comentario sobre las composiciones.

Pasado el tiempo y haber comprendido el lugar de las mujeres en la historia de la humanidad, comencé a preguntarme si en mí estaban arraigado las posiciones patriarcales sobre ellas. Descubrir las luego del cursado de la Maestría Poder, Género y Sociedad en la Facultad de Humanidad y Artes de Rosario U.N.R, hizo posible que trabajara sobre los contenidos de los discursos de hombres y mujeres en el cine del género comedia del período 1983-1993 del cine argentino. Los resultados fueron vitales para seguir haciendo posible la visibilización de las tribulaciones de las mujeres.

Es por esto que es importante, como en aquel lugar y momento el análisis de la investigación me permitió dar cuenta de lo brutal de la representación de las mujeres en esos discursos, que quise investigar qué formó parte de mis formas de representación, en algo tan fuerte en mí formación como lo ha sido y lo sigue siendo el mundo del rock.

Son las palabras de esas letras, a las que nunca se le prestó atención en sus comentarios, casi como advirtiéndolo por parte de aquellos que se han ocupado de investigar y escribir sobre rock argentino, como extranjero, que ello no era lo conveniente, como lo políticamente correcto.

Las mujeres no son el tema central, son el sujeto-objeto que se utiliza en las letras para su escritura, son una fuente para las necesidades compositivas, ese relleno de la música que es la letra, tiene en ellas esa fontana que siempre ofrece las posibilidades de humedecer con palabras las ideas patriarcales. Para saber si eso es así, pues son esas composiciones letrísticas las que dan la posibilidad de ver cómo los representantes del rock argentino representaron a las mujeres en sus composiciones letrísticas.

Hoy aquellas bandas y solistas que formaron parte del rock argentino y son aquí estudiadas en su producción letrísticas, consideradas a más de 50 años de su historia *“Los Primeros Héroes. La Generación De Rebeldes Que*

Desató Un Movimiento” (Portada de la Revista Rolling Stone, Año 19, N° 219, junio 2016).

Lo mismo ocurre en algunos de los libros publicados en nuestro país sobre las letras del rock argentino. Por mencionar algunos de ellos diremos que textos como los de: AA. VV (2003), Ciccioli (2010), de la Puente y Quintan (1988), Gobello (1996), Llarea y Balmaceda (2014), en estos libros no vamos a encontrar un análisis del lugar y tratamiento de las mujeres que son motivo de las letras, esa forma de representación se desdibuja e invisibiliza. Como vemos son todas publicaciones de varones a excepción de una de las mencionadas.

Para dar respuesta a este interrogante se presentan los siguientes objetivos:

OBJETIVOS

Objetivo general

- Describir las representaciones que se hace de las mujeres en las letras del rock argentino en el período 1965-1970.

Objetivos particulares

- Identificar en las letras del rock argentino, las cargas valorativas sobre las mujeres en el período 1965-1970.
- Conocer cuál fue el protagonismo que tuvo la juventud en el nuevo orden social durante el periodo en estudio.
- Describir los tópicos que funcionan como productores y reproductores de sentido sobre las mujeres en las letras del rock argentino en el período 1965-1970.

HIPÓTESIS

Como **Hipótesis** se sustenta: La representación que se hace de las mujeres en las letras del rock argentino, funcionaron como reproductoras del sistema patriarcal durante el período 1965-1970. Si las letras del rock argentino

hubiesen tomado en cuenta las problemáticas de las mujeres y estas tramitadas en sus contenidos, el lugar de los héroes del rock sería no solamente por haber iniciado ese movimiento tomando como uno de sus ejes centrales el cantar en castellano en ese segmento cultural, sino también por haber hecho una causa en sus composiciones letrísticas de visibilización de las problemáticas de ellas frente a las formas en las que han sido tratadas por el brutal patriarcado capitalista.

METODOLOGÍA Y MUESTRA

En el presente trabajo de investigación, se llevó a cabo un análisis crítico e interpretativo de las representaciones de las mujeres en las letras del rock argentino durante el período 1965 – 1970. La técnica de análisis aplicada se deriva de la tradición cualitativa, que es hermenéutica; el centro de atención es el significado que los individuos atribuyen a los procesos psico-sociales que experimentan (Castro, 2002: 160). Por tanto, el método cualitativo “examina las diferentes construcciones de un hecho social concreto bajo el prisma de los valores e intereses del narrador” (Riessman, 1993: 64).

La estrategia metodológica se basó en el relevamiento y análisis de las letras del rock argentino, donde se hace alusión a las mujeres. Este recorte permitió constatar los tópicos patriarcales implícitos o explícitos, que conforman el objeto de estudio.

Por lo tanto, la muestra quedó conformada por las letras de las canciones de los intérpretes de este período del rock argentino, ya sean estas realizadas por hombres o mujeres. En lo comunicacional las Revistas La Bella Gente, Cronopios, informaban sobre quien había compuesto la música y la parte literaria de una canción transcribiendo la misma. Se seleccionó como unidad de análisis los fragmentos desde los cuales se hacen más visibles las representaciones de las mujeres, su carga valorativa, entre otras.

Se hizo hincapié en aquellos aspectos significantes donde las mujeres transitaban las letras, con el fin que este repertorio arroje luz sobre las representaciones de las mujeres, donde el pensamiento patriarcal entre otros

fuera la expresión de los compositores de rock, ante posiciones y/o miradas estereotipadas.

En una primera etapa, se consideraron las obras de los autores del período en estudio, intentando conseguir la mayor cantidad de material producido y difundido por las compañías discográficas nacionales o extranjeras de aquel momento.

En una segunda etapa, se seleccionaron aquellas canciones que conforman el corpus de análisis con el cual se trabajó en esta investigación. Esta última selección, se restringió a un número de canciones que por su riqueza textual permitió conformar una muestra representativa de los valores patriarcales, ya que en sus letras se condensan los significantes más representativos del imaginario individual y colectivo sobre las mujeres.

En cuanto a la organización y la presentación de los datos, se ordenaron por año de producción, de forma correlativa. El material utilizado es el que obra en mí poder y el que se adquirió a los fines de esta investigación.

Respecto a la manipulación del material y recordar que este trabajo se inició hace seis años, no fue fácil lograr que todos ellos estuvieran disponibles con facilidad. El material discográfico lo obtuve a partir de la compra de los mismos en diferentes lugares. Si bien la ciudad de Rosario no cuenta con disquerías suficientes para la compra de discos de los años que nos convoca, si pude hacerme de algunos de ellos a partir de la copia de los L. P. en versión CD. Las versiones originales y a partir del paso del tiempo se lanzaron al mercado en versión CD y por distintas vías, como es caso de las colecciones de los diarios, como es caso de Página 12, el cual publicó la discografía de Los Gatos y luego la misma salió al mercado teniendo bonus track. La televisión argentina se ocupó de difundir parte del material de época a través de la emisión de conciertos y entrevistas. Se publicaron conciertos filmados con entrevistas a los músicos de aquellos años. La mayoría del material original lo adquiría en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el Parque Rivadavia y en el Parque Centenario, el mismo son vinilos usados, los cuales, a diferencia de los CD nuevos cuentan con materiales no disponibles en éstos últimos. Dentro de las disquerías consultadas en CABA, los discos en versión CD son de

origen estadounidense. Es decir, llevar adelante un estudio con materiales que deberían haber sido editados en Argentina, se debió importarlos. Otra parte de los materiales se encuentran disponibles en Internet y es allí donde las publicaciones de época como las revistas Pinap, La Bella Gente, Cronopios y la mixtura de estas dos últimas donde se encuentran para su adquisición. El valor de estos materiales está muy lejos de muchas personas con el mismo interés de investigar este tema, eso hace que posible que no sea de interés el tema. Para graficar esto, en la ciudad de Rosario, la hemeroteca de la biblioteca Juan Álvarez cuenta con un solo ejemplar de la revista Cronopios y el número 1 de la revista Pinap, con el cual tomé contacto en una disquería de Rosario, tiene una foto en su portada de uno de los músicos argentinos más interesante y estamos hablando de rock, pop y beat, Roberto Sánchez, más conocido como *Sandro*. Tuvieron que pasar muchos años para que los músicos del rock argentino le hicieran un homenaje al mismo por su aporte a la música argentina, ya sea al estilo melódico, pero también al rock con su grupo *Sandro y Los De Fuego*. Uno de los mejores programas de la televisión por el canal Encuentro es *Cómo hice*, dirigido por Emilio del Guercio (ex bajista del grupo de rock argentino Almendra). En el mismo se entrevista a diferentes referentes músicos argentinos, entre los que están incluidos los rockeros argentinos. Allí se puede encontrar las conversaciones mantenidas con músicos como Ricardo Soulé, comentando su composición *Presente (El momento en que estás)* o Luis Alberto Spinetta haciéndolo sobre su canción *Muchacha (Ojos de papel)*. El itinerario fue amplio y la experiencia vital para avanzar con el estudio, dado que cada persona que conocí tenía una anécdota para contar sobre el rock argentino y sus protagonistas. En el caso de algunos de ellos, acompañaron la compra que se les realizaba, enviando materiales disponibles como notas de diarios, revistas, inclusive disco en CD para aportar a la investigación y lo hicieron de forma totalmente desinteresada.

El corpus de canciones quedó compuesto por 128 temas. Obras escritas por Los Gatos Salvaje, Los Gatos, Almendra, Manal, La Cofradía De La Flor Solar, José Alberto Iglesias "Tanguito", Los Abuelos De La Nada, Miguel Ángel Peralta (Miguel Abuelo), Piero De Benedictis, La Joven Guardia, La Barra De

Chocolate, Litto Nebbia, Arco Iris, Pedro Y Pablo, Vox Dei, Moris, Kubero Díaz/Manija Paz y Norberto Aníbal Napolitano "Pappo".

La elección de estos autores radica en que fueron los primeros en comenzar a componer canciones de pop y rock en la Argentina cantadas en castellano. Se consideraron fundamentalmente a Los Gatos Salvajes luego llamados Los Gatos, Almendra y Manal, fundadores del rock en el país. Los libros que hacen referencia a la historia del rock argentino, fueron una de las principales fuentes utilizadas.

Se utilizaron además como fuentes las revistas especializadas en rock y pop, tomando los números especiales, autores de ensayos y artículos de la época como ser: Pinap, La Bella Gente, Cronopios y la mixtura de estas dos últimas.

Tanto las antecedentes sobre la historia del rock argentino, como el análisis de las letras de las canciones, fueron abordadas desde una perspectiva de los Estudios de Género, cuyos aportes teóricos permitieron hacer visible a las mujeres desde diferentes planos, logrando de esa manera encontrar otros sentidos posibles a realidades más cercanas a otras cuestiones abordadas, pero sin dejar de focalizarse en la mujer.

Entre algunos de los textos consultados se encuentran: AA. VV. (1990), Acha (Sin fecha de publicación), Aliaga (2007), Bacigalupo, Balián De Tagtachian, Benites, Franck, García, Lafferrière, Perriau, Videla (2007), Belausteguigoitia, Mingo (1999), Cosse (2014), (2010), Cosse, Felitti, Manzano (2010), Fernández Boccardo (2013), Gamba, Diz, Barrancos, Giberti, Maffía (2007), Gutiérrez, Acevedo, Bargas, Hiller, Tarzibachi, Bacin, Gemetro, Szulik, Voria (2011), Lomas (1999), Mangone, Warley (1993), Meler, Tejer (2000), Melhauus, Stolen (2007), Navarro, Stimppson (1999), Pautassi (2007), Pearson, Turner, Todd-Mancillas (1993), Tannen (1996), Vera Ocampo (2010).

Es necesario reiterar, que la situación del rock argentino se enmarcaba dentro del campo de la cultura, en un período político entre gobiernos democrático y dictadura cívico-militar. Las letras del rock, al igual que otras expresiones culturales, el cine entre otras, las publicaciones de época, fueron

una vía para poder abordar el contexto histórico y así comprender los fenómenos sociales, como representaciones de la cultura y que sus contenidos están destinados a visibilizar o no la realidad. González (2009: 219) dijo: “Ningún mensaje es independiente de la garganta que lo empuja”.

Tomando esta cita, diré que en el caso de este estudio se cumple. No puedo negar la alta influencia que la Maestría Poder, Género y Sociedad tuvo en mí a la hora de llevar adelante esta investigación. Nada que tuviera que ver con las mujeres ya fue arribado de la misma manera. Y ha sido importante el encuentro con las letras de rock argentino de los años entre 1965 y 1970. Fueron con las que tuve una relación directa a partir de la enorme novedad de escuchar rock y en castellano. No presté la atención que hoy les considero con este trabajo. Si es vital decir que, si bien hay trabajos realizados sobre las letras del rock argentino, como del mismo rock internacional, no encontré un trabajo completamente dedicado a revisar el tratamiento de las representaciones de las mujeres en los contenidos de las letras que nos convoca. Si debo de reconocer el esfuerzo de aquellos que lo han intentado y a partir de ellos aparece información, que sin los mismos no hubiese conseguido una variante más para continuar con el mío. El llevar adelante una investigación, donde se intenta dar cuenta de aquello producido en un momento de la historia y en este caso del arte, dentro del mismo de la música y particularmente de sus letras, no fue sencillo. Es también por esto vivido que aplaudo a todos aquellos que buscan conseguir mostrar trabajos, donde los materiales para llevar adelante el mismo, se hace tedioso. Un tedio marcado por la falta de políticas culturales, donde la producción de materiales pueda ser conservada, al menos en un solo lugar y que al mismo se pueda acceder sin tener que viajar al mismo. Sin que se tenga que pagar por cada material valores que se acercan a un incunable, cuando simplemente buscamos una revista, que en muchos casos no vienen completas cuando se las adquiere por la web. El material de este estudio tiene la particularidad de trabajar un corpus de canciones, que, dentro del marco del quinquenio, son en su volumen importante, pero también debo aclararlo, que son específicas, es decir, tienen la particularidad que involucran a las mujeres en su relato. Y es justamente que esa confluencia, la de haber recorrido todos los temas de cada disco de los

fundadores y continuadores de ellos del rock argentino, realizar el recorte correspondiente y viajar por los surcos de cada una de ellas, con el fin central y vital de encontrarme con la forma de representación con las que fueron consideradas las mujeres, me permitió encontrarme con que se hace necesario estudios e investigaciones que, tanto a varones como mujeres, nos informemos y conozcamos que no hay inocencia en la producciones que el arte brinda. Esas gargantas que han cantado estas canciones, fueron a su vez reproducidas por muchas otras, sin distinción de son hombres o mujeres las que las cantan. Y a pesar de ello, durante muchos años, son pocas las investigaciones que intentan mostrar, desmantelando el contenido, dejando de lado la amistad y el respeto a la memoria de amigos músicos, para señalar que, la invisibilidad y no buen trato de las mujeres fue deliberado.

En este trabajo de investigación el apartado Estado de la Cuestión ofrece un recorrido por diferentes trabajos sobre la temática que nos ocupa. En el mismo aparecen artículos e investigaciones realizados en Argentina, como también en Latinoamérica y que nos acercan a ver cómo el movimiento del rock se fue desarrollando en diferentes países de nuestro continente. Esto nos permite advertir la importancia que tuvo el mismo para fundamentalmente la juventud y la cultura, la historia y la política. Se mencionan investigaciones llevadas a cabo con temáticas fuera del período, que tienen por objetivo hacer notar el interés que ha despertado la historia del rock en América y cómo la presencia de las mujeres fue adquiriendo espacio e interés. Es vital el conocimiento de cómo el movimiento del rock se desarrolló en nuestra América, durante la escritura de la tesis, la plataforma Netflix aportó su visión del rock en Latinoamérica en un documental con un formato de una temporada y seis capítulos en el año 2020, esto a partir del documental *Rompan Todo* al que hemos mencionado más arriba.

El capítulo 1 presenta al rock en relación con el género, la cultura, los prejuicios patriarcales que se dan en este movimiento y en la cultura, objetivada en la Argentina.

En el apartado El rock como género y subcultura se busca dar cuenta de la evolución, del desarrollo que el rock va adquiriendo, ya que no siempre fue

considerado parte de la cultura, sino más bien una subcultura dentro de aquello que se considera cultura. Esto se observa claramente en los posicionamientos teóricos de diferentes autores a nivel mundial.

El punto Los perjuicios patriarcales en el rock cuenta con tres puntos: Sobre las mujeres, Mujeres que hacen música y Hombres que escriben sobre mujeres. En el recorrido por el rock argentino hemos señalado el caso de Cristina Plate, como un testimonio del lugar que se les fue otorgando desde el comienzo a las mujeres en el rock argentino. Situación que a nivel mundial no varió, sin embargo, el esfuerzo tuvo sus logros, que pueden parecer lentos, cuando en realidad deberíamos considerarlos firmes.

En el Capítulo 2 El Rock argentino en los años 1965-1970 se aborda a los estilos el pop, el rock argentino, progresivo, sinfónico y punk, donde se observa cómo se fueron posicionando cada uno de ellos a partir de los diferentes lugares geográficos, en el sentido que ver como se desanudó en esos años la música definida como rock y sus variantes, de las cuales Argentina nunca dejó de tener exponentes. En el año 1969 cuando el trío Los Gatos, Almendra y Manal llegaban a su fin, en Inglaterra surge el estilo progresivo para alguno, sinfónico para otros a partir del álbum de la banda británica King Crimson *En La Corte De King Crimson*. Este hecho fue fundamental en la historia del rock a nivel mundial, ya que las letras comenzaron a ser tomadas en cuenta fuertemente y eran escritas por poetas como Peter John Sinfield para King Crimson y Keith Stuart Brian Reid para la banda inglesa Procol Harum. Uno de los comentaristas sobre este movimiento fue el escritor argentino Norberto Cambiasso (2014, 2018), y lo hizo de forma lapidaria por considerar que el rock siguió evitando dar cuenta de la realidad y como efecto colateral las mujeres no tuvieron ninguna posibilidad de ser consideradas sus problemáticas en las letras, ni como creadoras de música durante los primeros años de la década de los años 70'. Los músicos argentinos en el movimiento progresivo-sinfónico estuvieron en sintonía con el contexto mundial. Dar cuenta que, en la hoy ciudad de Buenos Aires, hoy CABA y la provincia de Buenos Aires, fueron los sitios urbanos donde las subjetividades internas y externas del rock argentino se desarrollaron en este momento investigado.

El capítulo 3 Las representaciones de las mujeres en las letras del Rock argentino entre 1965-1970, es donde se lleva a adelante el análisis de las letras de los grupos y solistas investigados para este trabajo y que son los referentes cuya presencia tuvo un lugar referencial para la historia del movimiento y que el transcurso del tiempo y la cultura así lo demostró. Se eligieron aquellas canciones cuyas letras hacen directa o indirectamente referencia a las mujeres, presentando las producciones año por año, de manera tal de contextualizar a cada uno de los protagonistas en el tiempo, ya que no todos aparecieron en un mismo momento, como tampoco su obra fue la misma en cuanto a la cantidad y esto es importante porque demuestra la intensidad con la que se impregno en la cultura argentina.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En este apartado, se incluyen artículos e investigaciones hasta el momento encontrados sobre el rock tanto a nivel latinoamericano como argentino, que se relacionan con el tema en estudio. Por lo tanto, la mención de estos trabajos, permite advertir la incidencia del rock en los procesos culturales, históricos y políticos que tuvo y sigue teniendo vigencia.

La tesina de Maestría realizada por José Crespo Terán (2011), para su autor, es un viaje por el rock a través de la historia en un ámbito mundial y, un poco más resumido una mirada a una parte del ámbito local. Explica un poco el nacimiento de las culturas juveniles y el hipismo como pensamiento general de la juventud de la época en que se inicia el rock. Asimismo, nombra las bandas que dieron inicio al rock en el Ecuador, especialmente en la provincia del Azuay. Bandas que vienen haciendo historia rockera desde hace 20 años y lugares que hicieron difusión del rock local, lugares que habían sido prohibidos como el Centro Cultural. Su autor además sostiene, que el rock como género musical, influyo mucho en la cultura e impulso a que evolucione la propia forma de expresión y la importancia de poder estudiar los orígenes de la cultura rockera.

Castillo Ávila, Francisco (2011), manifiesta que desde que surgió el rock en los Estados Unidos a mitad del siglo XX tuvo una enorme influencia en las generaciones jóvenes. De Elvis Presley a The Strokes, de Los Beatles a

Nirvana, la música rock/pop fue el sonido y el testimonio de la juventud. En la década de los ochenta con la irrupción de MTV (canal por cable en todo el mundo), el rock, además de música se convirtió en imagen. Luego, comenzó para las nuevas generaciones el predominio de los video-clips y, en consecuencia, el reinado de lo visual en la música juvenil. En el siglo XXI, con la masificación de Internet y la inauguración de YouTube en el 2005, la música y los videos pueden ser subidos y bajados gratuitamente desde la red y una nueva historia comienza para las generaciones actuales que gustan del rock/pop.

En sus inicios, el rock fue catalogado como "música del diablo" por su ritmo agresivo, desenfadado y con una alta carga de erotismo. El rock and roll - infancia del rock- era un baile anárquico. Entonces fue prohibido en muchos lugares. En los años '60, se le llamó música rebelde por sus mensajes contestatarios frente a las instituciones tradicionales como la familia, las grandes religiones, el estado, las fuerzas armadas, la política, partidaria entre otros.

Luego al rock se lo identificó, con una música agitadora destinada al público juvenil, a menudo olvidando que era astutamente manejada por gente de negocios, ya que movía millones de dólares. Por tanto, desde los '60 hasta la actualidad el rock/pop es también un poderoso producto de la industria del entretenimiento. Con seis décadas desde su nacimiento esta música no sólo permanece, sino que su evolución dio origen a múltiples tendencias musicales, pasando a ser una crónica de la época, indicador de los cambios sociales, signo de identidad de varias generaciones y un nutrido mercado que se iría renovando hasta el final de los tiempos.

La norma a través de la historia del rock, fue la transgresión (o la imagen de la transgresión); la ley en el rock fue la rebeldía (o la imagen de rebeldía), contra lo establecido, ya sea en los sonidos, vestimentas, costumbres, imágenes, pensamientos, modas, entre otros. El rock/pop es un fenómeno social y comercial que aglutina a millones de personas. La historia de estas seis últimas décadas tuvo como música importante en la juventud al Rock y sus diferentes variantes.

Este comenzó en los Estados Unidos en los años cincuenta, seduciendo a los jóvenes de todo el planeta y derribando barreras políticas, religiosas, filosóficas y económicas. La juventud de Moscú, Nueva York y Santiago de Chile, se sintieron identificadas con este tipo de música y el Rock fue incorporado plenamente al mundo contemporáneo. Aquellas personas que todavía creen que el Rock es sólo una música de jóvenes enloquecidos y vacíos –relacionada con drogas– se engañan profundamente. En la actualidad el Rock es un fenómeno que trascendió lo musical para constituirse en un auténtico fenómeno social, digno de ser estudiado por sociólogos, psicólogos, educadores, entre otros. De modo que hablar y analizar el Rock en forma rigurosa, no es una cuestión de mera erudición o curiosidad, es hablar y analizar factores y hechos significativos de carácter humano y social, que sirven para tener una mayor y mejor comprensión de la vida actual y específicamente de la juventud. Castillo Ávila, Francisco (2011) concluye que lo expuesto es el resultado de reflexionar con serenidad sobre distintos aspectos fundamentales de esta música y del fenómeno social que lo involucra.

El artículo publicado en la Revista Electrónica de Historia escrito por Ramón Garibaldo Valdéz y Mario Bahena Urióstegui (2015), los autores describen como el rock pasó de ser considerado una expresión cultural ajena a convertirse en el eje de promoción regional al romper las barreras nacionales erigidas durante el siglo XX. Argumentan que la base de este desliz cultural se debió al capitalismo auditivo, la posibilidad de compra-venta de bienes culturales, permitiendo su sustentabilidad económica.

Aclaran que, debido a su origen extranjero, el rock interactuó, retó y puso a la defensiva identidades nacionales patrocinadas por el Estado en la primera mitad del siglo XX, en particular en México. En varias ocasiones, esta defensiva cultural se convirtió en una lucha política de represión política directa en varios países latinoamericanos. Sin embargo, en los ochenta el rock salió de su clandestinidad y las clases bajas comenzaron a usar este medio como plataforma de expresión de su injusta realidad, convirtiendo al rock en una demanda política, pasando así de las clases altas hasta la clase baja. Con la llegada de MTV en 1993, las fronteras culturales nacionales se colapsaron en el imaginario de la audiencia y los espacios geográficos se expandieron al incluir

a Brasil, Miami y España. Así, el medio cultural que en los cincuenta pertenecían a la clase alta y en los setenta puso a la defensiva a varios gobiernos, en los noventa se convirtió en el medio por el cual se organizó una nueva comunidad iberoamericana en el imaginario colectivo de los jóvenes.

La tesis de Maestría de Ana Sánchez Trolliet (2014), tiene como propósito trazar una historia cultural urbana que aporte una nueva perspectiva al estudio de la ciudad de Buenos Aires a partir del análisis de las prácticas musicales, las representaciones urbanas y la cultura juvenil. La propuesta es construir como objeto histórico la relación entre la ciudad y la música y, en particular, indagar en las influencias recíprocas entre Buenos Aires y la cultura rock entre 1965 y 1970. Esto supone examinar el modo en que los rockeros argentinos ocuparon la ciudad de Buenos Aires tanto material como simbólicamente para comprender de qué manera el espacio urbano y las cambiantes formas de apropiación y circulación de los rockeros por la ciudad, condicionaron la producción y el consumo de este género musical.

La tesis de Licenciatura realizada por Federico Rodríguez Lemos y Cristian Secul Giusti (2011), según sus autores, el trabajo estudia las huellas contextuales y discursivas presentes en las letras de los discos “Clics Modernos (1983)” de Charly García, “Soda Stereo (1984)” de Soda Stereo, “Locura (1985)” de Virus y “Oktubre (1986)” de Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota. Las obras de estos artistas, poseen miradas estéticamente distintas respecto de los acontecimientos del país y ponen el foco de su atención en sitios de crítica y enunciaciones diversas. Las líricas describen desde prácticas culturales y hábitos de época hasta generalidades políticas que manifiestan los desafíos de vivir en libertad y en democracia. De este modo concluyen, que se observaron que las letras presentan recurrencias lingüísticas que están en relación con intencionalidades y modos de pensar, criticar, interpelar e interpretar la sociedad en tiempos de la “primavera democrática” de la década del ochenta.

El artículo publicado por Ornela Boix (2018), la autora, interroga al rock argentino con nuevas preguntas instaladas por las investigaciones más recientes sobre música, producidas en el contexto local. Realiza una historia

del campo de estudios y muestra que los intentos de estabilizar esta categoría son más problemáticos de lo que se supone. Asimismo, argumenta que la literatura trabaja de forma reduccionista los vínculos del llamado rock argentino con el mercado y con la política. Por último sugiere, pensar los procesos históricos en términos de origen que explica en parte este problema y ofrece posibilidades de análisis que enriquecerían el conocimiento de este fenómeno.

La investigación realizada por Gustavo Alejandro Blázquez (2018), el autor sostiene que, este trabajo profundiza el cruce de los estudios de música popular y problemáticas de género y diversidad sexual a partir de la descripción del entramado de sentidos que organizaron la participación de las mujeres en el mundo del rock argentino en la Argentina. Con especial interés, hace hincapié en la producción de tres compositoras y cantantes: Marilina Ross, Sandra Mihanovich y Celeste Carballo. Concluye, que las artistas seleccionadas, además de ser mujeres en un mundo donde los varones heterosexuales ocupaban una posición privilegiada, ellas se relacionaron con los procesos de visibilización de la homosexualidad que se dieron en la época.

El Licenciado Martín Manquepí (s/f), en su posición como psicólogo indica que; le parecía pertinente hacer una conjunción de dos temáticas que son de su agrado, la música, más precisamente el rock argentino y el Psicoanálisis, para poder pensar a la mujer desde allí.

Lo intentara a través del psicoanálisis aplicado. La idea es partir hacia los conceptos; sexo, género y feminismo que muchas veces se tiende a confundir o incluso considerarlos la misma cosa. Su autor, realizó un análisis de la psiquis de las canciones, tomando algunas canciones de Rock Argentino y sobre las mismas intentara practicar breves ensayos desde las teorías Psicoanalíticas. Sostiene, que hay canciones en las que el protagonista es una especie de poseedor de la mujer, donde incluso se devela cierta misoginia en las mismas, como por ejemplo, algunas frases ilustrativas al respecto, *“soy comandante de tu parte de adelante”* (Andrés Calamaro) o *“no me lleven flores a mi tumba, lleven putas”* (Villanos) o *“la rubia tarada, bronceada, aburrida”* (Sumo) o *“somos los piratas, nos gusta la aventura, las noches de bailanta, después del cabaré, nos vamos para el*

sauna" (Auténticos Decadentes). Ante esto el autor se pregunta ¿Hasta qué punto existe una jerarquía de género que avala entre otras cosas la cosificación de la mujer? Esta pregunta abrió un abanico de posibilidades, el género como construcción cultural y la deconstrucción de este concepto. Pero aclara que su interés es ahondar lo literario de algunas de las letras del rock argentino.

Sobre el sexo, se podría pensar que es el resultado de lo estrictamente biológico (macho-hembra). Y es así como en los años sesenta los hombres del rock lo entendían, no encontramos en sus letras ninguna posibilidad de dudar sobre esta cuestión, las referencias hacia las mujeres eran no sólo de amor, sino fuertemente sexuales y no aparecen referencia de estos hombres en cuanto a lo sexual se tratará de ellos entre ellos o de amor mismo.

Estas cuestiones sobre el sexo ya se encontraban en las polémicas obras que aparecían en el mundo cultural. Los estudios feministas venían tomando cuerpo y en los años 70' y por dar un ejemplo de ello, aparece la obra *Política Sexual* de Kate Millett. La idea global en su texto de Millett, es que en el mundo biológico se encuentra el sexo y como construcción social el género.

Los músicos del rock argentino del período que nos ocupa la investigación ya hacían semblante con esta idea, eran millettistas antes que Kate Millett. La suerte estuvo del lado de las mujeres, pero también de los varones con la aparición, entre otras, de Judith Butler.

Ésta idea tendrá cambios y será a partir de la aparición de Judith Butler y su obra *El género en disputa*. Fundamentalmente en su Prefacio y en el Capítulo 1, es donde Butler da cuenta de lo contrario a lo establecido por Millett. Dirá que tanto el sexo como el género son constructos sociales, abriendo de esta manera la discusión que se venía estableciendo y su obra abrirá el camino a la teoría queer.

Por otra parte, lo femenino es también una construcción cultural, es el traje que vendría a investir al propio género, a partir de una serie de

características, valores y comportamientos de los que se supone, que una mujer debe apropiarse. Las épocas cambiaron y fueron mostrando sus distintos contrastes, por ejemplo, Muchacha ojos de papel de Luis Alberto Spinetta, *“muchacha ojos de papel, a donde vas quédate hasta el alba”, “y no hables más muchacha, corazón de tiza, cuando todo duerma te robaré un color”* o *“duerme un poco y yo entre tanto construiré, un castillo con tu vientre hasta que el sol, muchacha te haga reír, hasta llorar”*.

Esta es una canción que denota mucha delicadeza, es cuidadosa y responde a una época de mucha censura y de mucha convulsión política y social como fueron los sesenta, es toda una declaración de amor, pero a la vez, está cargada de erotismo, de sexualidad muy bien velada por el autor del tema, en la parte *“duerme un poco y yo entre tanto construiré, un castillo con tu vientre”*, le está diciendo a la muchacha que le va hacer el amor, que va a dar paso a lo carnal, además, le está construyendo inconscientemente todo un proyecto de vida allí dentro, como si estuviera muy latente incluso la idea de paternidad, como si dijera, un castillo donde vos, yo y nuestros hijos viviremos felices.

Manquepí agrega que; se podría a partir del feminismo hacer una crítica a lo misógino de algunas canciones de rock, como también en la performance casi abominable de algunos rockeros que parecen gozar y abusar de su condición de ídolos y se alimentan del fervor femenino en sus recitales. Como si amar fuese poseer, como si la mujer fuera el blanco de distintas manipulaciones con o sin su consentimiento, esto sería hablar de cosificación.

Concluye, que el rock gozó tanto de idolatría e histeria femenina, que incluso algunos rockeros hoy pagan las consecuencias tras las rejas. Esto se fue modificando a partir del auge de las políticas sobre derechos humanos impulsadas en los últimos quince años, ya hay ciertas cuestiones sobre la mujer en las letras de las canciones que son totalmente repudiables.

En estas investigaciones mencionadas, que demuestran no sólo como los rockeros, sino también las mujeres del rock, han participado en el mismo y dan cuenta de determinados planos de producción. Así encontramos la

influencia del rock, su destinatario, varones y mujeres, la inserción del rock en las nuevas formas de comunicación tecnológica y televisivas, su rebeldía, como también la identidad que va adquiriendo con el paso del tiempo, convertirse en un fenómeno cultural, social e inclusive como un bien, cuya circulación y participación en los análisis de los procesos históricos ofrece otras entradas para su lectura, la incursión de facetas lingüísticas que dan lugar a composiciones más ambiciosas, creando diferentes estilos, como ya avanzado en las décadas visibilizar la homosexualidad de sus participantes tanto varones como mujeres.

Sin embargo, en estas propuestas no aparece claramente la idea de la representación de las mujeres y sus problemáticas, como tampoco las formas en que han sido visibilizadas las mismas. Han sido más importante los estilos y los músicos, las historias de estos y sus lugares de radicación y producción.

Las mujeres son visibilizadas, dando cuenta como sujeto destinatario del sentido de las letras, deslizándose en ellas, pero siempre por debajo del varón, él es el verdadero protagonista. Y ese protagonismo nunca es analizado de la manera en que la letra quede lo suficientemente clara como para ver qué se juega en ella y si se lo ha llevado adelante, se lo ha realizado con una levedad que permitió disimular la realidad que en la letra se juega en ese mundo relacional entre varones y mujeres que participan de la historia narrada en las letras.

Por esto considerado en el Estado de la Cuestión es que ésta investigación se busca mostrar cómo se desdibujan las mujeres como sujetos, donde su representación es una pantalla para que el sujeto varón refleje sus tribulaciones. La realidad de las mujeres se derrama en pos de la de los hombres, su realidad está allí expuesta, pero a merced de la del otro, en este caso, del varón que compone. Es el sexo la variante que hace de bisagra temática y el amor un condimento con el que se busca diluir el motivo central de la composición letrística.

Visibilizar estas ideas consideradas sobre la representación de las mujeres en las letras del rock argentino en el período 1965-1970, es el leitmotiv, la música, el fundamento de esta investigación.

CAPITULO 1: EL ROCK COMO GÉNERO Y CULTURA

En el presente capítulo se aborda la temática del rock en su evolución histórica, como así también, la concepción de subcultura y cultura que atravesó la definición de rock tanto a nivel internacional como argentina. Desde los años sesenta las músicas populares urbanas fueron objeto de estudio sobre todo en los países anglófonos. Una vez planteados algunos conceptos para pensar el pop-rock desde la cultura, se pasa a ver algunas discusiones teóricas dentro de los estudios sobre la música popular.

Como señala Gillet (2008), el término *rock'n'roll* fue evolucionando a lo largo del tiempo, si bien el significado está ligado a tres o cuatro fases diferenciadas (Regev, 1994), que la historiografía del rock marco como claves en la evolución de esta música (Prehistoria del rock, 1955-1959).

Los 60' fueron los años del *rock'n'roll*, que surge como una forma de ocio para los jóvenes, la música comienza a comercializarse a través del *single* de cuarenta y cinco pulgadas lo que permitió a los jóvenes disfrutar de ésta en la soledad de su cuarto o bien ir a bailar esas canciones con sus amigos y amigas. Por lo tanto, el rock es definido, por la audiencia como por los músicos, como una forma de entretenimiento.

Esto a la luz del pensamiento de Bourdieu, será traducido por Fernán del Val Ripollés sosteniendo que: "Aplicado a un caso concreto (el de los filólogos) Bourdieu explica así su concepto: "Un habitus de filólogo es a la vez un oficio, un cúmulo de técnicas, de referencias, un conjunto de creencias... propiedades que dependen de la historia de la disciplina, de su posición en la jerarquía de disciplinas" (Bourdieu, 1990: 110, citado en Val Ripollés (2015). En este sentido es interesante también tener en cuenta, siguiendo de nuevo la terminología "bourdiana", los diferentes tipos de capitales (social, económico, académico...) de los que disponen los individuos, que dependen de elementos como el nivel de estudios, la clase social de origen, el trabajo que uno desempeña, las amistades, el nivel cultural y académico de la familia de origen..., y que inciden en la posición que el sujeto ocupa dentro del campo. Aplicado al estudio de las músicas populares esto quiere decir que a la hora de analizar la posición que ocupan los grupos musicales o artísticos dentro del campo musical habrá que

tener en cuenta, además de las relaciones que tengan dentro del campo, y de su producción cultural (los discos, singles y obras que realizan, sus conciertos), su nivel educativo y cultural, su origen social, su gusto musical..." (Val Ripollés, 2015: 37).

La música seria o adulta, es comercializada en formatos como el LP (Long Play). Son años en los cuales triunfan músicos como Elvis Presley, Bill Halley and the Commets, Ritchie Valens, Chuck Berry entre otros, músicos considerados con el tiempo como pioneros. En los años de transición (1959-63), situaciones puntuales como la muerte de Buddy Holly o la desaparición de Elvis Presley del panorama musical temporalmente, desactivó la onda expansiva de los primeros años.

Así, se abre una nueva etapa en la historiografía del rock, considerándolo inocuo y banal, Keightley (2006), señala que durante ese período se desarrollaron estilos que luego serían muy importantes en el rock como el surf, el folk o el twist. También son años en los que las mujeres toman posiciones importantes dentro del *rock'n'roll* como ser: las Shirelles, las Ronettes, las Cristal, Carole King (Kruse, 2002) y The Supremes. Patti La Bella (2004), sostuvo que The Supremes "eran mejores que Los Beatles", "eran de lo mejor que había". No debemos descuidar de contemplar, que eran mujeres y negras, elementos que en el mundo patriarcal rockero a nivel mundial de aquellos años, no dejaba de tenerse en cuenta, a la hora de tener que valorar al mundo artístico.

Es destacable el desarrollo de las técnicas de grabación en estudio, con la inclusión de grabadoras multipistas que permitían la complejización de las grabaciones. Productores como Phil Spector y músicos como Brian Wilson, comienzan a experimentar en los estudios con nuevas técnicas de grabación buscando sonidos y texturas diferentes. La invasión británica (1964-72), marco la llegada a los Estados Unidos de grupos británicos como ser: Beatles, Rolling Stones, Who, Kinks entre otros, que reivindicaron el sonido del *rock'n'roll* primigenio y detonante de una época fundamental en la historia de este género.

A través de Los Beatles y Bob Dylan, el rock atraviesa grandes cambios, pasando de ser un objeto de consumo y de ocio a convertirse en un bien

cultural y artístico. Es el momento en el que se genera una concepción del rock como arte, para muchos la llegada de estos grupos suponía una vuelta al espíritu de la primera época: “Elvis prendió la llama, los años de transición casi lo extinguieron, pero los Beatles salvaron los muebles, emergiendo con fuerza de la tierra baldía” (Keightley, 2006: 164).

Ante esta visión estigmatizada, los avances que se produjeron en esos años en el mundo de la grabación permitieron que Los Beatles puedan grabar discos tan importantes como Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band. Es en este período en el que se sientan las bases de la ideología del rock, en el que conceptos como “autenticidad”, “honestidad” o “seriedad” se convierten en los valores que guiaron la cultura del rock y en el que se grabaron obras canonizadas después por la crítica musical.

El punk (1976-1979), surge como reacción contra la institucionalización del rock en los ‘70, es una vuelta a los orígenes, a la resistencia, a la rebelión, la simplicidad, letras de denuncia en un momento revolucionario, como señalaba Bourdieu (2003), donde las jóvenes de la vanguardia reclamaban una vuelta a los orígenes. En síntesis: mientras los grupos de los sesenta tenían una actitud de respeto con los músicos de los cincuenta, los punks despreciaban a los de los sesenta. Para la crítica musical, el valor artístico de este movimiento residía en su paralelismo con diversas vanguardias culturales como el dadaísmo o el surrealismo.

1. El rock como género y subcultura

En un texto que recopila el concepto de género dentro de las músicas populares, se muestra las diferentes aproximaciones al término que se realizaron, la primera pertenece a Franco Fabbri, en un texto clásico dentro de los estudios de música popular, en la que definía el género como “un conjunto de eventos (reales o posibles) cuyo desarrollo está dominado por un conjunto delimitado de reglas socialmente aceptadas” (Fabbri, citado en Guerrero, 2012: 3).

Dentro de esas reglas Fabbri enumera varias formales y técnicas (relacionadas con cuestiones musicológicas, de ejecución e instrumentación),

semióticas (el género como texto), reglas de comportamiento (sobre la psicología de los músicos), sociales e ideológicas (sobre imagen social del músico) y comerciales y jurídicas (sobre la comercialización de la música). Dentro de las reglas formales, se puede citar a Motti Regev (1994: 95-97), quien señala algunos elementos estéticos, que él denomina “la estética del rock”, que caracterizan al género más allá de los elementos ideológicos:

- El sonido electrificado: La guitarra eléctrica es el elemento más característico del rock. El volumen elevado, el ruido, la suciedad, la distorsión, son algunos de los sonidos que caracterizan al rock.
- El trabajo en el estudio de grabación: Desde sus orígenes los músicos de rock (incluso los de los 50') entendían al estudio como una especie de laboratorio donde inventar sonidos. Esta característica se agudiza a partir de Los Beatles o Los Beach Boys, quienes, a partir de los avances en las técnicas de grabación, complejizaron el sonido de los discos hasta el punto de dejar de tocar en directo por la imposibilidad de reproducir ese sonido.
- Las letras y la textura de la voz: La calidad de la voz, su textura, así como la interpretación del cantante (si es creíble, auténtica, si transmite emociones genuinas) son elementos importantes. Las letras tienen importancia si son “serias”, es decir, si pueden ser leídas y valoradas incluso sin la música. De esta manera, el escritor será valorado como poeta. Bob Dylan es el ejemplo de esta característica. Como señala Frith “Bob Dylan era valorado por su genio individual, sus intuiciones, su poesía, su voz especial y su estilo único” (Frith, 1980: 231).
- Eclecticismo musical: La habilidad de los músicos para utilizar géneros o estilos diversos eran valorados como una virtud, aunque siempre manteniendo un sonido rockero.

Luego autores como Frith y Negus, dijeron que los géneros musicales son etiquetas creadas por la industria musical y por los medios de comunicación para organizar las ventas musicales (Guerrero, 2012: 5). Otros autores, como Holdt, definieron que los géneros son elementos culturales: “No se refiere a una característica intrínseca de la música; por el contrario, se trata

de una asignación que los sujetos efectúan al hacer o escuchar música. A su vez, la expectativa supone una competencia y, en consecuencia, un dominio de las reglas establecidas por un grupo social determinado. Ésta es la que permite la identificación, el discernimiento y la negociación que llevan adelante los sujetos cuando se habla de música (citado en Guerrero, 2012: 8).

Holdt defendió la postura que los géneros son elementos culturales y su definición se produce por “una asignación que los sujetos hacen al escuchar música” (citado en Guerrero, 2012: 8). De todo lo expuesto, puede concluirse que cualquier intento por definir el concepto de género musical deberá incluir necesariamente a los distintos sujetos que participan en el hecho musical. Las definiciones sobre los estudios de la música popular “consideran la práctica musical como un hecho social y, en este sentido, incorporan no sólo a quienes producen música, sino también a quienes la escuchan” (Guerrero, 2012: 19).

Por tanto, el concepto de género aporta algunas distinciones, como ser estéticas, que ayudan a caracterizar al rock, esas características se expandieron hacia otros géneros, estableciendo fronteras de manera apriorística ya que en muchas ocasiones se encuentran grupos musicales que se mueven entre géneros o subculturas y escenas musicales en las que conviven diferentes géneros. En cuanto al concepto de subcultura, su origen está en la Escuela de Chicago, ligada a la sociología y la antropología, que en los años cuarenta del siglo XX comienza a utilizar el término para estudiar las bandas de delincuentes juveniles. El concepto de subcultura tomara relevancia a partir de los años setenta con la Escuela de Birmingham, en el *Centre of contemporary cultural studies* (CCCS).

Esta escuela, de tradición marxista, fue fundada por Williams; Thompson y Hoggart. Su rama subcultural se dedicó al estudio de las culturas juveniles surgidas después de la II Guerra Mundial en Inglaterra; los *mods*, *rockers*, *skinheads*, *teddy boys* y *el punk* (Hall y Jefferson, 2014).

A diferencia de la Escuela de Chicago, la Escuela de Birmingham, opto por realizar trabajos más teóricos que empíricos, influenciados por la semiótica. Hedbige (2002 -1979), fue quien profundizo en la cuestión subcultural desde una óptica musical, en su estudio sobre el punk como resistencia simbólica. Por

otra parte, el concepto de “estética del rock” parte de la idea de que el rock ocupó el espacio en el que estos componentes culturales se institucionalizaron como recursos artísticos y culturales dentro de la música popular, sobre todo en los años sesenta y setenta (Frith, 1999: 13).

Con respecto a las subculturas Hedbige considera que la forma en que estas plantean la cultura hegemónica de forma indirecta: su desafío “se expresa sesgadamente en el estilo” (Hedbige, 2002: 33). El mismo autor dice que “es a través de los rituales distintivos del consumo, a través del estilo, es como la subcultura revela su identidad secreta y comunica sus significados prohibidos. Es el modo en que las mercancías son utilizadas en la subcultura lo que, básicamente, la distingue de formaciones culturales más ortodoxas” (143).

Pero este concepto presente diversas controversias:

- Machismo: Una crítica habitual a estos estudios es que la visión de las subculturas era una visión siempre masculina. Aun así, en la Escuela de Birmingham se encuentran Ángela McRobbie y a Jenny Garber (1997), quienes formaron parte de las obras seminales del grupo, mostrando las carencias de esta escuela en este aspecto.
- Homogeneidad y espectacularidad: Hedbige (2002), sostenía que las subculturas a analizar, son aquellas que tienen un impacto a gran escala en los medios de comunicación. Pero para Clarke, esa visión es elitista y deja de lado muchos otros grupos sociales (Clarke, 1990: 86). Thornton y Gelder (1997: 146), agregan otro vacío analítico: la estratificación dentro de las propias subculturas. La Escuela de Birmingham, explicó que estos grupos sociales eran homogéneos, sin fisuras ni tensiones en su interior, dando a entender también que la participación de los miembros de una subcultura es similar, cuando hay compromisos diferentes, formas diversas de entender los ideales de esa subcultura, luchas por imponer determinados significados, entre otros.
- La idealización de la resistencia: Las subculturas eran espacios de resistencia frente a la cultura dominante (el estado, el poder político, el capitalismo). Sin embargo, esa definición se relaciona con la idea de que las subculturas eran culturas auténticas, espacios comunales y puros

frente a la corrupción del sistema, lo que lleva a un debate clásico sobre la relación entre la cultura y el capitalismo:

- La importancia de los medios de comunicación: Thornton, no tuvo muy en cuenta a los medios de comunicación, o consideró que “su labor consistía en cooptar a las subculturas. Para este autor, las funciones que cubre la prensa para el desarrollo de las subculturas son muchas y diversas: bautizar escenas, dar definiciones, organizar sonidos” (Thornton, 1995: 151).
- Problemas metodológicos: Para algunos autores, como Cohen (1997: 158), el análisis semiótico que propone Hedbig es arbitrario, no interroga a los sujetos, sino a los objetos y lo hace de una forma poco clara. Frith (1997), observa otro problema metodológico: el análisis subcultural dejó de lado un signo clave dentro de la subcultura punk: la música. Los estudios subculturales tuvieron que analizar la música como reflejo de estructuras sociales, o analizar su valor en función de cómo fueron producidas esas músicas; es decir, que el valor ideológico de la música reside en su producción y en su distribución comercial, más que en el significado de la música.

Como podemos notar, la idea de adoptar una única vertiente, nos conduce a un encierro posicional frente al ya claro movimiento que es el rock argentino y que paso de ser un sector subcultural, a transformase en cultura. Para el trabajo de la investigación, si colaboraron estas posiciones teóricas, en cuanto a que, si bien el rock argentino fue tomado en un comienzo formado parte de la cultura, una subcultura, que llegó a ser cultura, las disidencias que pudimos notar, han sido positivas, ya que hicieron posible tomar elementos que fueran útiles y que abran al análisis que la investigación propone.

1.2. Los prejuicios patriarcales en el rock

En las últimas décadas, las conquistas sociales por y para las mujeres, fueron lentas, pero constantes, firmes y determinantes en sus objetivos. En el plano cultural, sin embargo, la industria del entretenimiento permaneció inamovible y continúa reproduciendo, a veces de forma más sutil, la

desigualdad de género que todavía se padece en la sociedad. La música rock y sus variantes estilísticas, fueron en este sentido, uno de los campos en los que el carácter contestatario no fue de la mano de una lucha por terminar con la subordinación de género, sino todo lo contrario.

El estilo musical que mejor soporto el desafío de modas y corrientes de la segunda mitad de siglo XX, consiguió sobrevivir porque sostuvo los valores como: la rebeldía, la juventud, el poder y, no menos importante, el sexismo.

A) Sobre las mujeres

El rock no fue siempre cosa de hombres, al menos no en lo que respecta a su público. Por el contrario, el fenómeno de masas que inauguró Elvis Presley supuso, desde sus inicios, una llamada al considerado sexo débil más que al público casi exclusivamente masculino que, hasta entonces, llenaba los locales. Algunos años antes de que el denominado “sexo, drogas y rock n’ roll” se apoderara de la mente de las adolescentes, los primeros éxitos de Elvis Presley eran cantados en los escenarios por mujeres que, cada noche aumentaban en número y en euforia.

El rock and roll fuertemente sexual de Elvis Presley, fue alentador de los sentimientos de libertad, que se encontraban en aquellos años las quinceañeras de los estados unidos en el período de posguerra, ellas comenzaban a experimentar esta situación.

Los conciertos del Rey del Rock, mantenía una relación artista-público en la que las mujeres eran sujetos activos, chicas que salían cada noche para asistir a estos rituales de desinhibición. Quinceañeras histéricas, novios llevados arrastras hasta la puerta de la sala de conciertos, tironeo a la ropa del cantante, clubs de fans, liberación sexual. Los primeros rebeldes del rock, con Elvis Presley a la cabeza, no eran tanto los artistas que pervertían como la herramienta de la que las adolescentes se servían para convertirse en “chicas malas”, o en simples mujeres dueñas de sus vidas. Tal vez los conciertos de Elvis Presley sirvieron como vehículos de empoderamiento femenino.

La rebeldía con la que el músico llamaba a subvertir las opresiones de clase, raza y género y los escándalos públicos en torno a las jóvenes empezó a

extenderse, haciendo de la decencia de las mujeres un asunto de 'sentido común'. La contrarreforma no tardó en llegar, Los Rolling Stones, banda de flequillos propios de la *British Invasion*, se transformaron en la contraparte ruda de Los Beatles, con temas como *Under My Thumb* (Bajo Mi Pulgar), Mick Jagger ilustra el cambio fundamental que se empezaba a gestar en la música rock: "la mujer, antes dueña de sí misma, paso a ser objeto para la recreación masculina. Si antes la mujer tenía la sartén por el mango, ahora el macho es quien tiene a la mujer bajo su yugo. El hombre vuelve a ser libre de la tiranía de las faldas" (Figueras Fernández, 2015).

La revolución sexual de los años sesenta, solo que esta vez, fue a costa de sacar a las mujeres de las salas donde se brindaban conciertos y así llevarlas a su lugar. Los Rolling Stones, como otros grupos, los cuales se identificaban como los "tipos duros", fueron abanderados y abanderaban la liberación juvenil de esos años sesenta. Esa juventud que se caracterizaba por ser rebelde, independiente, de diversión desenfrenada, se contraponía al destino de las mujeres, las cuales padecían el aburrimiento y la alienación de los entornos domésticos.

De esta división de lo público y lo privado, surge la figura de la *groupie*, única figura femenina aceptada entre bastidores. Una vez relegadas al hogar, el espacio público, los locales y los escenarios se convierten casi exclusivamente masculinos. Los hombres, dueños de la palabra y del acto, no veían con buenos ojos la presencia de las mujeres, salvo desde su cosificación. Las *groupies* no fueron, por tanto, las mujeres que alienaban al hombre en el entorno doméstico, sino objetos sexuales al servicio de las fantasías del hombre liberado (Becker, 2011).

El legado Stone, llegó haciendo del sexismo, en sus distintas vertientes, uno de los pilares básicos del imaginario rockero. La mujer como objeto de deseo satisfecho o insatisfecho; como reflejo de un entorno doméstico al que no se quiere regresar; o como la mentirosa que rompió el corazón del cantante, por nombrar algunas de sus innumerables representaciones. Pero lo que predominaba en estas canciones era el despojo de todo discurso articulado

desde lo femenino, tan sólo canciones hechas por y para hombres (o para mujeres “fáciles”).

B) Mujeres que hacen música

El discurso sobre el que se asienta la dominación masculina, es en buena parte en la producción musical rockera de las últimas décadas, que fue acompañado de un segundo elemento fundamental: la paupérrima presencia femenina sobre los escenarios. Tal y como cuenta el documental sobre la escena punk “Tomar el Escenario” (Idoate, 2013), incluso en los territorios más contestatarios se reproducían las conductas y prejuicios patriarcales. Es relativamente difícil encontrar bandas formadas por mujeres y la música potente sigue siendo cosa de machos. Así, la opresión ante la que se inscriben buena parte de las canciones de rock no es muy distinta de la que se ejercía desde los propios rockeros hacia las mujeres que se atrevían a hacer música (en distinta forma a las personas LGTBI).

Si el pop estaba repleto de Madonnas y Lady Gagas, la industria del rock o del heavy metal invisibilizó el potencial creativo de las mujeres y, en general, de toda persona que no cumpliera con los esquemas heteronormativos. Entre bandas que iban desde Oasis hasta Manowar, la presencia de grupos musicales formados (aunque sólo sea parcialmente) por mujeres es anecdótica. Más aun, en los pocos casos encontrados de mujeres tocando un instrumento o cantando, éstas fueron lanzadas no desde su valor como músicas, sino desde su cosificación y su contribución al imaginario sexista.

En lo que respecta a la discriminación, incluso las excepciones más conocidas y exitosas (cierta androginia de Annie Lennox, la ambigüedad de David Bowie, Freddie Mercury y su homosexualidad declarada) fueron leídas desde la heteronormatividad vigente, dotándolas no de normalidad sino de excepcionalidad.

En este contexto, el rock como espacio de formación de identidades y luchas, es percibido como idóneo para hombres, pero limitado para las mujeres, que tienen que luchar contra los estereotipos imperantes de este género musical. Fue un terreno abonado para tipos duros y rudos, para el

sexo sin amor y drogas duras. De la misma forma que sucedió con las *groupies*, muchas de las bandas de rock lideradas por mujeres (que las hay) consiguieron un lugar no tanto por su talento, como a través de la legitimación y reforzamiento de los estereotipos rockeros. Así nos encontramos con: Vixen (zorra), Heart (corazón), Madam X, Girlschool (escuela de niñas), The Runaways (las fugitivas/las desbocadas) o Blondie (rubita), por tanto, la presencia de las mujeres en el rock no está tanto sobre los escenarios, como en los miles de videoclips y portadas de rock. Algo semejante sucedió en la Argentina, pero teñida de la cultura local, marcadamente esto a partir de los años 80' y 90'.

C) Hombres que escriben sobre mujeres

El sexismo en el rock, se encuentra en lo que sobre éste se dice y se escribe, el periodismo y la crítica musical occidental no son, probablemente, artífices del machismo en el rock, pero sí son garantes y reproductores de un discurso que, por omisión o por excesiva atención, perpetúa a las mujeres a su excepcionalidad. Por un lado, si la industria de la música cuenta ya con notables barreras de entrada para principiantes, la música creada por mujeres tiene garantizados obstáculos adicionales. Los pocos grupos femeninos que consiguen pasar ciertos umbrales, tienen que luchar contra la invisibilización, la ridiculización y, la incesante constatación de género: quien está tocando no es una banda, sino es una banda de mujeres.

La excepcionalidad a la que se enfrentan las mujeres cuenta con otra cara aparentemente más amable, aunque igual de subordinante, el prejuicio inicial al ver subir al escenario a un grupo de mujeres es desactivado cuando suena la música (el talento creativo y las capacidades técnicas poco tienen que ver con el sexo de quien hace música). Como resultado los hombres (músicos, público y crítica) que sin esperar nada, constataron que, para ser mujeres, no tocan nada mal. Así, se puede ver cómo opera un mecanismo doble de infravaloración: como constatación de la disonancia en un entorno marcadamente masculino y como confirmación del valor de esas músicas; en tanto que mujeres y a pesar de ello (Hartman, 2014).

1.3. Cultura del rock en Argentina

Músicos y críticos de música definieron al rock, a su sonido eléctrico, su ritmo acelerado y los agresivos golpes de bombos y platillos como el sonido de la ciudad moderna, dado que en esta música “los estridentes y repetitivos sonidos de la vida urbana” son “reproducidos en forma de ritmo y melodía” (Gillet, 2008: 17). Esta impresión también estuvo presente entre los cultores del rock en Argentina que a mediados de la década del sesenta, pretendieron hacer de este género musical un modo de expresión rebelde y contestataria que, además de representar la vida urbana contemporánea, pudiera relevar al tango en la tarea de dar identidad musical a la ciudad de Buenos Aires.

Un pequeño grupo de músicos, poetas y periodistas imaginaron una ciudad que se definiría por una nueva sonoridad a partir de un nuevo segmento etario: la juventud. Intentaban hacer de la música un vehículo que expresara una sensibilidad alternativa, opuesta a las convenciones sociales y a los requerimientos de la industria discográfica.

El rock, el sonido de las “grandes avenidas”, según lo definía uno de los primeros periodistas de rock local, expresaba los sentimientos de unos jóvenes inconformistas ante una “metrópolis arrolladora” (Grinberg, 1971: 72). Sin embargo, esta voluntad de hacer del rock la música característica de Buenos Aires, estuvo atravesada por una paradoja, mientras que en sus primeros años el rock en Argentina asumió un carácter porteño y las calles de la ciudad albergaron una serie de prácticas urbanas que otorgaron identidad y condicionaron las formas de sociabilidad e inserción de los rockeros en la cultura local, desde la poesía de las canciones, la gráfica de los discos y las declaraciones de los músicos, se propagaba una retórica antiurbana.

Para los pioneros del rock local, la ciudad fue interpretada como metáfora de una sociedad en decadencia, de opresión, aburrimiento y tristeza, la vida en la urbe se describía como la causa y el efecto de todos los males que padecía el hombre metropolitano. Sin embargo, la mayoría de los conjuntos musicales surgidos entre 1965 y 1970, propusieron como alternativa un relato romántico que alentaba a escapar de la ciudad para vivir en espacios naturales, como el único ámbito posible de realización de la libertad.

Sobre el concepto de cultura rock Bourdieu plantea que no sólo es el tipo de música producida, sino también el estilo de vida característico de los sectores juveniles conformado por el gusto a este género musical que puede ser definido “como el conjunto de maneras de obrar, pensar y sentir que forja los sentidos con los cuales los jóvenes se representan, comprenden y se posicionan en relación a la ciudad y respecto de la sociedad” (Bourdieu, 1999).

A partir de 1965, en paralelo a las nuevas manifestaciones musicales que llegaban de Gran Bretaña y Estados Unidos, la sensibilidad poética de la *Beat Generation*, el ecologismo, la contracultura y el pacifismo, surgieron en Argentina diversos grupos de música rock como Los Beatniks, Los Gatos Salvajes, Los Gatos, Manal, Almendra, Los Abuelos de la Nada, Arco Iris, Moris, Piero, Vox Dei y Pedro y Pablo, entre otros, quienes se propusieron transformar las formas hegemónicas de producir música joven y dieron lugar al surgimiento de una cultura rock autodefinida como rebelde.

Por otra parte, el cierre de este periodo coincide con una serie de procesos más generales que condicionaron de diferentes maneras y con distinta intensidad a la cultura rock en Argentina, 1970 fue también el año en que el grupo británico The Beatles, fue una fuente de inspiración para los músicos locales, grupo que ya anunciaba su separación en medio de conflictos personales y desgaste (Jameson, 1997).

En el ámbito local, las nuevas condiciones socio-políticas impusieron una nueva dinámica a la cultura rock, donde los jóvenes tuvieron protagonismo en ese creciente momento de radicalización social.

Por un lado, las instituciones y los ámbitos de sociabilidad que habían puesto a músicos y poetas de rock en contacto con diversos actores político-culturales, fueron cerrados o dejaron de ser frecuentados. Este fue, por ejemplo, los centros de arte del Instituto Di Tella que fue clausurado a causa de una difícil situación económica y una creciente presión represiva (King, 2007).

Por otra parte, en el plano musical, se asistió a una transformación en los modos de imaginar la ciudad, los nuevos grupos que surgieron a partir de 1970 rechazaban el ideario hippie y la estética pastoral que caracterizó a la

producción del rock de los primeros años. Las diversas manifestaciones de conflictividad social que caracterizaba la vida cotidiana en las calles, inauguró un ciclo diferente al del período 1965 - 1970.

Así, en la búsqueda del “arte de vivir” del músico, una serie de cuestiones relacionadas a su lugar dentro del espacio social y su función dentro de la cultura juvenil de la época, tuvieron que ser definidas (Bourdieu, 1995). Hasta entonces, la masificación del género y el desarrollo de la cultura del recital como ámbito de encuentro específicamente rockero era muy lejana.

En ese contexto, los primeros productores del rock pusieron en práctica un modo de apropiación de la ciudad era el “naufugio”, quien convirtió la calle en un lugar de pertenencia y sociabilidad, que era más que un espacio de circulación, porque hicieron del andar una práctica estética por derecho propio.

Como decía Careri, el andar tiene una larga trayectoria en la historia cultural de las vanguardias artísticas europeas del siglo XX, a partir del dadaísmo y luego con el surrealismo y el situacionismo, atravesar la ciudad se constituyó como una herramienta crítica que desnaturalizaba el acto de caminar y se presentaba como una reacción a los tradicionales espacios consagrados del arte tales como el museo y las galerías (Careri, 2002).

Según el autor arriba citado, las caminatas por la ciudad de estos grupos de artistas convirtieron al espacio público en un objeto de arte en sí mismo, que inauguró un nuevo tipo de comprensión simbólica del territorio definiendo regiones y fronteras internas en la ciudad. De este modo, las prácticas urbanas de la cultura rock local en sus primeros años también pueden ser leídas como episodio dentro de la historia de la Buenos Aires recorrida en el siglo XX.

Como señalo Gorelik, el circuito de la bohemia intelectual y artística “creaba la posibilidad de una zona neutral, de puro intercambio intelectual sin la carga ominosa de los orígenes” (Gorelik, 2013: 260). Allí se paseaban de bar en bar, visitaban algunas clases en la Facultad de Filosofía y Letras - presumiendo siempre de su voluntad autodidacta- y pasaban noches enteras en bares estudiando a Hegel (Sebreli, 1965: 379).

La topografía de estos caminantes culmina en los márgenes de la “ciudad decente” para internarse en una ciudad nocturna y “clandestina”. Sus vínculos con la subcultura homosexual los llevó a transitar por las “teteras” (los baños públicos), algunos cines, balnearios municipales, estaciones de ferrocarril, terrenos descampados y lugares alejados en el conurbano bonaerense buscando escapar de las miradas y de la persecución policial que consideraba a la homosexualidad como una desviación y un delito (Sebreli, 1965: 341).

Será a partir de 1965, que los jóvenes rockeros quienes convirtieron los recorridos por la ciudad en una nueva forma de creación y exploración cultural, las largas caminatas colectivas que emprendían buscaban evadir los “usos burgueses” del tiempo que imponía la vida urbana. El nombre de los recorridos hacía referencia a la canción “La Balsa” que, convertida en himno de esta generación, pregonaba por escapar del mundo, construir una balsa para “naufragar” y “partir hacia la locura” (Los Gatos, 1967).

Estimulados muchas veces con anfetaminas, los “náufragos” podían extender su travesía a lo largo de varios días (Fernández Bitar, 1993: 15). Con esta expansión del tiempo de la vigilia, los músicos y poetas esperaban ampliar sus capacidades creativas ya que la omisión del sueño servía como fuente de inspiración artística que se potenciaba por la vida comunitaria de un grupo que se movía en bloque por la ciudad.

A partir de aquello que nos propusimos al comienzo del capítulo, el abordar la evolución histórica, su concepción como subcultura por un lado y se devenir en cultura, tanto a nivel local, regional e internacional, desde los años 60'. Hemos visto con el paso de los años los avatares que el movimiento fue teniendo, por un lado, el de los protagonistas, de sus producciones, la recepción de los mismos por la sociedad, sin dejar de hacer notar las diferencias que han tenido los comentadores del mismo, los diferentes matices con los que han coloreado el cuadro que han presentado sobre el rock y su mundo. Ello hace que adentrarse en el mismo no sea tarea fácil. Si se hace posible cuando cercamos ese universo y nos adentramos puntualmente en el mismo, como es en nuestro caso las mujeres en las letras y a partir de ellas

conectarnos con planos como el cultural, el político, el social, el geográfico entre muchos otros posibles. Y teniendo muy en cuenta que el rock, como es caso del nuestro y de aquellos años no estaba aislado, convivió con otros estilos como el beat y el pop. Pero mixtura en definitiva lo enriqueció y lo enriquece, dando estilos tan sofisticados como lo es el progresivo-sinfónico, el folk-rock, el jazz-rock, por mencionar algunos.

CAPITULO 2: EL ROCK ARGENTINO EN LOS 1965 Y 1970

Se aborda en este capítulo, la irrupción de la música joven de mediados de los '60 y los '70, como ser; el pop y el rock argentino, el rock progresivo, también llamado sinfónico y el punk, que marcaron musicalmente la experiencia social de la cultura joven en la Argentina. Como así también sobre ciertas subjetividades construidas sobre la identidad de ser o no rockeros en la Ciudad de Buenos Aires.

En ese sentido, se puede decir que el rock no se reduce a lo meramente musical, sino que además, comprende un conjunto de prácticas, productos, redes, espacios institucionales, escenarios de interacción, consumos, sensibilidades y representaciones que se configura en lo que se podría llamar cultura rock argentina, que provee metáforas para definir la vida en una ciudad donde la mayoría de los jóvenes, de algún modo, están vinculados a la música, que no sólo la consumen, sino que produce y reproduce rock y vive el rock. Por lo tanto, indagar el pasado implica una tarea compleja, porque el estudio de cualquier período histórico presenta sus dificultades, obstáculos y problemas que se intentan resolver y, fundamentalmente, contestar los interrogantes que se hacen los propios historiadores. Ante esto, se describen los “dorados años sesentas”. En principio es un período de cambios importantes tanto social como cultural (Fabre, 2006), que afectó la vida cotidiana de las personas.

Los cambios sobre los cuales se basaba el orden societal comenzaron a resquebrajarse dando paso a patrones de comportamiento sumamente novedosos. En el nuevo orden, el actor social preponderante fue la juventud, que se conformó como grupo social independiente (Manzano, 2010). En ese contexto, emergió el rock como fenómeno cultural aceptado por una parte de los adolescentes, para quienes este nuevo estilo musical servía como un canal de expresión para la creación de identidad y sociabilidad entre los más jóvenes, quienes de esta manera encontraron su lugar dentro de una sociedad a la cual pertenecían, pero no se identificaban con ella (ni con los valores que esta impartía).

Según expresa Manzano (2010: 380), “aquí es donde el rock cumplió su papel de contracultura, oponiéndose al mundo establecido bajo las pautas de

los adultos y más allá, del Poder”. Pero no fue sólo oposición y crítica, sino también creación de nuevos valores que difirieron de los expresados por los sectores tradicionales y que conformaron una alternativa para transformar el presente y construir un futuro mejor.

Se podría decir que lo que se conoce como “rock argentino”, fue un fenómeno circunscrito a la capital federal. Si bien algunos integrantes de las bandas no eran porteños como fue la mayoría de los que integraron a Los Gatos (Díaz, 2005), iniciaron y continuaron su carrera musical en Buenos Aires. Por otra parte, es posible ubicar a los rockeros en un estrato etario que iba entre los 20 a 24 años de edad, desde el punto de vista socioeconómico Alabarces (1993), sostiene que estos rockeros eran de clases medias urbanas, que dejaron la comunidad de sus hogares, para pasar sus días en pensiones o durmiendo en plazas.

Además, lo que los unía era el hecho de tener “lugares sagrados” como La Cueva y el bar La Perla en Once, donde tocaron sus primeros acordes; compartían “periplos rituales”, vinculados con practicar un nomadismo que sólo se detenía en paradas como las ya nombradas, o simplemente “naufregar”, recorriendo las calles de la ciudad por varios días sin dormir por el efecto de las anfetaminas (Franco, Franco, Calderón, 2006). Su “vestimenta” descuidada y el pelo largo, fueron las características comunes que vincularon a estos jóvenes rockeros.

Sin embargo, en este esquema quedaban afuera los integrantes de Almendra que, a diferencia de Los Gatos, Manal y otros músicos como Moris, Miguel Abuelo y Pajarito Zaguri, siguieron una trayectoria distinta, por fuera del ámbito “cuevero”, ya que, no sólo no tenían el mismo estilo de vida, sino que también, entraron en escena y pudieron grabar sus primeros simples de la mano del productor musical Ricardo Kleinman y firmando contratos con el sello multinacional RCA. En cambio, otros artistas y grupos (entre ellos Manal) lograron editar sus primeras canciones con el sello independiente Mandioca.

Siguiendo a Pujol (2003), a fines de los ‘60 y hasta 1976 (cuando el punk entra en escena), el rock en general ingresó en una etapa que se caracterizó por el “virtuosismo”, un deseo manifiesto de que este género musical fuera arte

y se convirtiera en una profesión. Pero también los setenta significaron una modificación en la temática de las letras, alejándose de la cultura hippie y adquiriendo contenidos novedosos, con reflexiones filosóficas o referencias a mundos fantásticos.

El rock argentino ante estas modificaciones se hizo presente tanto en Los Gatos como en Almendra, los primeros se consagraron con el tema La balsa de 1967, considerado por muchos como el hito fundacional del rock argentino. Después de editar cuatro álbumes de características similares, en 1970 aparece su último LP, El blues de la mujer pérdida, donde se hace visible tanto el cambio en el sonido como en las letras. Algo similar sucedió con Almendra, que luego de editar algunos simples y su primer LP en 1969, al año siguiente grabaron un segundo (Almendra II) con rasgos totalmente distintos.

El caso de Manal fue diferente porque sus primeros simples salieron a fines de los sesenta, adquiriendo notoriedad y éxito, mientras que su consolidación fue recién en los setenta. Si bien el sonido era similar durante todo el periodo de actividad del grupo, el contenido de las letras se diferenciaba si se tienen en cuenta ambas décadas. En términos generales, los dos álbumes que siguieron a los primeros simples, Manal (1970) y El León (1971), tuvieron algunos rasgos existencialistas como fue el Informe de un día o Porque hoy nací, que modificaron el contenido de las letras y, además el segundo LP estuvo influenciado por las nuevas bandas de rock progresivo, que entraron en escena a comienzos de los setenta con la intención de renovar y enriquecer al género.

2.1. Contexto sociocultural en occidente

Desde el punto de vista social y cultural las décadas del '50 y '60, implicaron cambios muy profundos que Hobsbawm (2006: 322), reúne bajo la denominación de "Revolución Cultural", esto se aprecia en la familia, el hogar y en las relaciones entre las generaciones y el sexo. A principios del siglo XX, la mayoría de las personas compartían una serie de características. En primer lugar, la existencia del matrimonio formal con relaciones sexuales privilegiadas para los cónyuges (el adulterio se considera una falta en todo el mundo). En segundo lugar, la superioridad del marido sobre la mujer, con una enorme

población de característica de comportamientos patriarcales y de los padres sobre los hijos y de las generaciones más ancianas sobre las más jóvenes. No obstante, en la segunda mitad del siglo XX este esquema básico empezó a cambiar, los matrimonios se redujeron en números, los divorcios y separaciones aumentaron y se registraron mayor porcentaje de personas viviendo solas.

Esto evidencia que la familia nuclear a mediados del siglo estaba en retirada, producto de importantes cambios en las actitudes públicas sobre la conducta sexual, la pareja y la procreación, hechos que se fueron dando precisamente entre los años sesenta y setenta. En cuanto a las relaciones entre las generaciones más adultas y las nuevas, Hobsbawm (2006), sostiene que la presencia de la juventud como grupo social independiente, se vinculaba con el fenómeno cultural del rock y la radicalización política (restringida pero presente), cuyo ejemplo emblemático fue el Mayo Francés.

Al mismo tiempo, el surgimiento del estrato juvenil permitió la conformación de un mercado con capacidad adquisitiva, que contribuyó a la formación de una cultura juvenil, regida por el consumo en masa propia del capitalismo. Su poder adquisitivo también facilitó a los jóvenes el descubrimiento de señas materiales o culturales de identidad que les permitió definirse como jóvenes y al mismo tiempo separarse de las generaciones anteriores.

En el caso de la Argentina, como señala Cosse (2010), si antes en los sesenta los jóvenes se distinguieron de los mayores, desafiando sus valores, ésta época es cuando aquellos desafíos adquirieron el carácter de rupturas generacionales, fue cuando los adolescentes delinearon su identidad por oposición a los adultos y se situaron en el centro de la vida social, política y cultural.

Por su parte, Lipovetsky (1996), argumenta que los sesentas marcaron el fin de la modernidad, como la última expresión de los valores puritanos y utilitaristas, al mismo tiempo que iniciaron una cultura posmoderna donde primó la lógica hedonista. Sin embargo, la posmodernidad fue la radicalización de los

valores modernistas que se impusieron luego de la Segunda Guerra Mundial, que se basaban en:

- a) La revolución del consumo
- b) El control de la sociedad por la penetración burocrática en la intimidad del individuo y su contrapartida.
- c) La constitución de una esfera privada cada vez más personalizada e independiente.

Como señala Lipovetsky (1996), todo este proceso produjo una reducción de las diferencias entre los sexos y los roles, acompañado de una hiperdiversificación de los comportamientos individuales y un “neonarcisismo” que se expresaba en la personalidad y la coexistencia pacífica con los demás. Bajo estas condiciones se llevó a cabo lo que el autor llama “proceso de personalización”, donde predominaba lo individual sobre lo universal, condición indispensable para alcanzar la liberación y la autonomía personal.

El aporte del mencionado autor, permite comprender las circunstancias generales en las cuales los jóvenes buscaban su identidad personal como la esencia de cada individuo. La sociedad posmoderna fue, el marco en el cual el individuo se definió y alcanzó liberarse de las ataduras, de la censura, la prohibición y los dogmas sobre los cuales se asentaba la sociedad.

Ahora bien, esta cultura juvenil se visibilizó, identificó y se nutrió de los valores de la cultura hippie que provenía de la Generación Beat, entre los escritores más significativos se encuentra Kerouac (2012: 80), quien escribió *On the road* (En el camino), editada en 1957, donde narra: “La historia de un grupo de amigos que se echan a andar por las rutas de Estados Unidos y México, sin un destino determinado, pues el viaje era considerado una experiencia en sí mismo que servía para la búsqueda “interior” con la ayuda de drogas y música. Lo interesante es que esta novela, como otros textos de los integrantes de la escuela beat, aportaron ciertos elementos que definieron la cultura Hippie que posteriormente influyó sobre los rockeros y gran parte de la

juventud tanto a nivel internacional como argentino, creando valores propios que los definieron y los diferenciaron de las generaciones anteriores”.

2.2. Concepciones sobre el rock a nivel internacional

La historia cultural, contemplo también un retorno al sujeto, dando prioridad al estudio del sentido y de la acción simbólica desde el plano singular de la experiencia vivida. Por lo tanto, resulta útil tener en cuenta una serie de conceptos aportados por distintos autores. Por su parte, Barthes (1966), plantea que el modo de escuchar también se debe modificar, porque lo que se escucha ya no es un significado que debe ser reconocido. Por el contrario, es la escucha la que produce significantes nuevos, que necesariamente no contienen el sentido “original”. De ésta forma el acto de escuchar adquiere, la libertad de la palabra.

El aporte que realiza Barthes permite indagar desde el lugar de lector como constructor de significados e interpretaciones, sin estar “atado a imposiciones” del autor (cantautor). Utilizar la música para conocer el pasado, no sólo es prestar atención a las letras sino también a los tonos, acordes, a las melodías, que conforman una canción y que forman parte del significado. Es decir, que las letras son inseparables de la “música”, ya que ambas componen la canción en su conjunto.

Este planteo sintetiza lo que Lotman (1988), define como estructura e idea (o forma y contenido) y plantea que: “La estructura (los aspectos formales) y la idea (el significado) en un texto literario son indivisibles y si se modifica alguna de ellas se modifica el texto original y el resultado es un escrito totalmente distinto. Si se toma una canción cualquiera y se alteran algunas palabras o se cambia la melodía, el resultado es una canción nueva porque se modifica la versión original que poseía un contenido distinto al producido por el cover” (Lotman, 1988: 23).

Por lo tanto, la música y las letras de una canción no pueden ser analizadas por separado, ya que en su conjunto representan un producto o trabajo en sí y por ello se debe tener en cuenta ambos aspectos al momento de

escuchar, es necesario abordar el concepto de representación aportado por Chartier (1990: 44), “las representaciones son esquemas intelectuales incorporados para que el presente, el otro y el espacio sean inteligibles. Sin embargo, aunque estas representaciones del mundo social pretenden la universalidad, en realidad responden a intereses del grupo que las crea”.

Por lo tanto, surge la necesidad de relacionar los discursos desde la posición de quien los emite, que es la visión de un grupo o clase sobre el mundo que lo rodea. En este contexto es donde se producen las luchas de representación, ya que entran en conflicto las distintas imágenes que los grupos o los poderes dan de sí mismos y es la puja por imponer una dominación hacia los otros, justificando prácticas y conductas.

El concepto de representación aportado por Chartier, es clave para analizar cómo se definen los rockeros y los jóvenes y cómo ven y son vistos por la sociedad en general y, por los diferentes sectores vinculados a ella. Rojas Mix (2006:20), aporta el concepto de imaginario que puede ser utilizado en otro soporte discursivo como ser las canciones diciendo que: “una imagen también se puede construir a partir de palabras y con ellas, representar (en términos de Chartier) los intereses de aquellos grupos que las crean. Así el término imaginario remite a un mundo, una cultura a una inteligencia visual que se presenta como un conjunto de íconos físicos o virtuales, se difunden a través de una diversidad de medios e interactúan con las representaciones mentales”.

El mismo autor Rojas Mix agrega: “Un signo no es un signo sino en la medida que expresa una idea y esas ideas configuran contextos de época, que descubren su polisemia por la forma en la que se los interroga desde diversas disciplinas. Al mismo tiempo, ninguna de las producciones sonoras carece de intencionalidad, sino por el contrario, reflejan una forma de pensar y pararse frente al mundo. Es por ello, que el concepto de imaginario puede usarse en este porque viene a echar luz sobre los sesenta en la Argentina a partir de las canciones de las primeras bandas de rock, con la finalidad de interpretar la cosmovisión del mundo que poseían estos jóvenes urbanos” (Rojas Mix, 2006:20).

2.3. La búsqueda de valores, tiempos y utopías de los jóvenes urbanos

Algunos de los rockeros argentinos de los sesenta, heredaron de la generación beat una postura anticapitalista, la cual se manifestó en la crítica al consumismo, motor del sistema capitalista, ya que los artistas de rock consideraban que ese sistema económico hacía que los seres humanos se aferraran a los bienes materiales, a lo terrenal, mientras que lo espiritual, considerado por ellos como lo más importante para una persona, quedaba de lado. Por tal razón, pregonaron un desprendimiento de los bienes materiales que les permitiera alcanzar la libertad espiritual y la consumación del ser y, así conformar su identidad individual.

En la Argentina, la literatura destacó también una dimensión instrumental, Alabarces (1993: 30) entendía “que desde el llamado rock de los pioneros, el género del rock argentino se cruzaba con elementos tradicionales del tango y el folclore”, por su parte Pujol (2003: 325), sostiene que existieron intentos de nacionalización a nivel sonoro “un bandoneón en un disco de Invisible o la rítmica del Noroeste argentino en Santaolalla”, pero insiste en que la estética musical se basa más en el “rock sinfónico y otras vanguardias juveniles provenientes de la cultura anglosajona”.

Más allá de las apreciaciones estéticas, la reconstrucción de Manzano (2014: 320), señala que, “aunque remita en última instancia a una cultura transnacional, hacia los setenta el rock había ganado “credenciales nacionales”, dado el éxito de sus músicos, periodistas y fans por asociarlo a otras formas de música popular”. Las controversias sobre el verdadero rock resultaban débiles (Vila, 1989: 10), afirmaba: “No es por casualidad que el cambio en el uso de las etiquetas se produjera durante la dictadura en los años setenta, cuando el movimiento juvenil necesitaba con más fuerza que nunca medios para construir su identidad”.

El autor arriba mencionado, integra estas afirmaciones a una función interpretativa más amplia, “la música de uso”, una categoría de identificación y acción colectiva formulada para pensar la existencia de un género musical, como representativa de una época y de un sector social. Este concepto,

expresa la discusión sobre la estructura en la que surge el rock argentino: “la ruptura juvenil de los sesenta, modulada desde la dinámica de la generación, necesitaba una música propia” (Vila, 1989: 20).

Sobre lo dicho por Vila, se desprende que, entre los años sesenta y setenta, el rock venía de algún modo a relevar a la música “de uso anterior”, a las cuales se les había adjudicado un carácter nacional. Hasta ese momento, el rock se había desarrollado en la zona menos productiva de la industria cultural, al tener una programación limitada, tanto en televisión como en la radio. Si la expresión rock argentino, obedece a estos procesos, “su empleo no deja de ser controvertido, ya que desde entonces se proyectó hacia el pasado, creando un origen para el rock y hacia el futuro, donde multiplicó sus sentidos” (Vila, 1989: 20).

Con el paso de los años el rótulo rock nacional, adquirió dinámica propia, en parte porque la bibliografía consideró este carácter nacional un tanto escandaloso, ya que el rock no podía ser más que norteamericano o inglés, en parte también porque los estudios sobre el tema se concentraron en el espacio local. En otras palabras, rock nacional es tanto una categoría analítica como una categoría etnográfica, esta última manifestación del término fue aún menos considerada en la bibliografía.

Según la literatura, la expresión rock nacional, adquiere una primera definición clara hacia 1970, aún bajo la denominación de música progresiva, fue el periodismo del rock quienes comienzan a identificar a ciertos artistas como grupo, los cuales serán considerados “pioneros” de la tradición que se construirá posteriormente. Desde la segunda mitad de la década de 1960, participaban “Tanguito”, Luis Alberto Spinetta, Mauricio “Moris” Birabent, “Litto” Nebbia, Alejandro Medina, Miguel “Abuelo”, Javier Martínez, Claudio Gabis, entre otros. En un principio algunos de ellos eran parte de una “fraternidad” más amplia de varones bohemios, reunida por el gusto común por la música rock y un estilo personal y distintivo, generalmente consistente en usar ropa poco convencional y el pelo largo (Manzano, 2014: 401- 402).

En esta línea, la bibliografía tiende a afirmar que hasta el boom del rock argentino de los años ochenta, posterior a la guerra de Malvinas, la producción

rockera era muy reducida, al punto que podían contarse tanto los discos como los artistas de cada ciclo histórico (Alabarces, 1993). Sin embargo, Nuevas investigaciones enfatizaron que ya a fines de los años '60, luego del primer éxito de ventas “el simple La balsa/Ayer nomás (1967)”, comienza una “incipiente masificación” del fenómeno (Sánchez Trolliet, 2015: 187).

Una serie de festivales “el Día Beat al aire libre, el festival Pinap, el B.A. Rock”, convocaron a un público masivo para los estándares de la época y del propio rock, que hasta pocos años atrás no salía de los sótanos: en 1969 el BA Rock llegó a reunir 30.000 personas durante cinco días. El público y las producciones musicales aumentaron progresivamente, con hitos como los recitales de despedida de Sui Generis en el Luna Park en 1975, dejando un espacio hasta finalizar la dictadura.

Aún es posible la superación de hacer historia del rock desde Buenos Aires de los años '60 y '70. La literatura coincide en situar entre fines de los '70 y principios de los '80 la consagración masiva de estos músicos “pioneros”, algunos de los cuales vuelven del exilio: “sus producciones son recolocadas en el mercado y ellos son incentivados comercialmente en sus nuevos proyectos, que luego de la caída de la dictadura cuentan con más información estética que en los años previos (Alabarces, 1993: 84).

Esta masificación coincide con la ampliación de las posibilidades tecnológicas y la explosión de una escena *under*, cuestión que fue considerada en los trabajos canónicos (bajo la idea de una fragmentación), pero poco jerarquizada como transformación estructural. Di Cione (2012: 1), destaca cómo los músicos grababan cintas domésticas en “estudios portátiles de cuatro canales, por fuera del ámbito de las filiales locales de las grandes discográficas, ámbito propio del rock argentino en la mayor parte de su desarrollo” (Alabarces et al. 2008, Díaz, 2005, Pujol, 2006).

Por su parte, López (2017), recupera la cultura casete y el florecimiento de mercados paralelos de copia, intercambio y circulación de música grabada. Es este contexto de gran dinamismo, Vila (1989) y Alabarces (1993) registraron, casi al mismo tiempo que sucedían los hechos, los puntos de fuga estéticos más significativos del mundo del rock argentino de entonces,

correspondientes en gran medida con una renovación generacional: los “divertidos”, los “modernos”, los “underground”, los cuales tendrán un importante papel en la ya mencionada fragmentación (Alabarces, 1993), también conceptualizada como tribalización (Díaz, 2005) del rock.

Con el paso del tiempo, la apertura al pop; su oposición a cierto espíritu edulcorado y complaciente del rock establecido (Disalvo y Cuello, 2015) y su rechazo al apoyo que representantes del rock otorgaban al *establishment* político (, muy pronto esos espacios volverían a ser ocupados por los exponentes históricos que “retomarán estas propuestas críticas, deudoras de la “crisis (real o supuesta) de las grandes narrativas”, cuestionando el viejo credo rockero que combinaba modernidad y militancia” (Semán y Vila, 1999: 243).

Vila (1987), había introducido la idea de que el rock argentino era una música de fusión, argumento recuperado por la musicología local. “La noción de fusión supone que los estilos que entran en contacto continúan de alguna manera delimitados, además de que la reunión se compone de las versiones establecidas o vanguardistas de cada estilo” (Juárez, 2010: 40).

Para Alabarces (1993), la fusión remite a la mezcla, generalmente de dos ingredientes, de formas musicales más estandarizadas, el rock argentino es híbrido en tanto involucra procesos más complejos de mezcla, con ingredientes múltiples. Leídas actualmente, estas afirmaciones devuelven la propia evolución del rock local a nivel estilístico.

En otras palabras, Alabarces escribe en un momento de mayor fragmentación y apertura de este fenómeno, que de todos modos sigue agrupándose como rock argentino. En su momento Vila (1989), había planteado que cualquier canción podía ser percibida como rock argentino si se identificaba al ejecutante como perteneciente al movimiento, a su práctica social y a su ideología. Agrega Pujol (2013: 258), “el rock [era] el escenario del cambio y la novedad perpetua” ya que podía asumir valores musicales múltiples. De allí, la importancia de la lucha por el significado que rodeaba y rodea, al rótulo rock argentino.

También la expresión rock argentino, regresa cada vez que es necesario significar la consagración, el pasaje a las grandes bandas independientes (Boix, 2016). Desde ese lugar resulta necesario volver a las determinaciones sobre las que se asentaron la idea de rock argentino, ya que siguen siendo pertinentes en la evaluación de los músicos y los públicos de las músicas asociadas al rock argentino.

2.4. Rock argentino y mercado

En la historia en la que un género musical denominado rock argentino, la crítica permitió desmarcar la música auténtica o “progresiva” de la “complaciente”. Esto coincide con la autoconciencia de las expresiones musicales de los “pioneros”, especialmente en el manifiesto escrito por Grinberg en 1970 y en las editoriales de la revista Pelo, que desde su fundación ese mismo año, supuso tener la función de manifiesto o prensa oficial del nuevo rock (Díaz, 2005; Delgado, 2017).

Desde la perspectiva de estos actores, habría primero un movimiento impuro, mercantil, inauténtico y producido por adultos “la música nuevaolera, representada en especial por Sandro y los de Fuego, el Club del Clan y un movimiento posterior, puro, auténtico y realizado desde los jóvenes la música progresiva, luego rock nacional” (Manzano, 2010: 21). Esta distinción entre lo complaciente y lo auténtico, entre lo frívolo y lo comprometido, entre lo comercial y lo no comercial, fue la oposición que organizó la historia del rock argentino (Alabarces, Salerno, Silba y Spataro, 2008), que fue utilizado en los análisis académicos.

Según Manzano, el fenómeno nuevaolero, revelaba su fuerza especialmente en el hecho de que hasta pocos años atrás este fenómeno, “antecedente de todo el desarrollo posterior en tanto canal fundamental para la transformación del consumo, el ocio y las modas juveniles” (Manzano 2010b:19), no había sido tema de estudio.

Considerando a la nueva ola un objeto ilegítimo de estudio para unas ciencias sociales profesionales nacientes, banal y/o mera expresión de la industria cultural según Semán (2016), los científicos sociales mostraron su

compromiso estético y ético con el imaginario del rock argentino. La intervención previa de Bisso (20). Este compromiso era más amplio y abarcaba a las ciencias sociales en general: que asume los años '60 y '70 como años de militancia y combatividad. El camino recorrido muestra que este compromiso dificultó la propia comprensión del rock.

Con el objetivo de mostrar esta parcialidad en los análisis disponibles, a continuación, se focaliza en la literatura que trabaja el rock argentino de los llamados pioneros y, específicamente, en la relación entre rock y mercado. Al tomar distintos fragmentos de la historia de las producciones musicales protagonizadas por los jóvenes entre los '50 y los '60, las posiciones académicas van desde la valorización del carácter independiente de las propuestas rockeras a la desmitificación de su carácter antimercantil. Díaz (2005: 21), presenta una oposición entre el rock que introducen las compañías grabadoras “denominado nueva ola” y el “verdadero” rock, como un fenómeno distinto que “venía a romper los moldes impuestos por la industria”.

El autor arriba mencionado, valoriza el papel creativo de los sellos independientes como Mandioca y Talent que, aun con pocos recursos financieros, sirvieron de semillero para el rock emergente. Rock que, como él reconoce, se institucionalizó salvo en contadas excepciones vía grandes compañías discográficas. En esta línea y reconociendo el papel de la nueva ola en la renovación de la música juvenil, Pujol (2015: 25), define este primer rock como “filtraciones de música artística joven en una estructura comercial digitada por los directivos de las discográficas grandes y arregladores profesionales”.

Los trabajos clásicos de Vila (1987-1989), sobre este punto plantearon argumentos similares para el rock de la década del 70, el cual según el autor “encontraría en el recital un canal de expresión original y medio de difusión “no monopolizado” por la industria discográfica. Si el rock era un movimiento surgido de las necesidades de los actores juveniles, no era el disco el que iniciaba el ciclo de la música, sino el recital. La industria discográfica, luego ratificaría las propuestas que eran exitosas en el vivo.

Alabarces (1993: 44), considera que la distinción entre rockeros y nuevaoleros es una operación mítica, a la que alude como doble fundación del rock argentino. El autor, se cuestiona: “¿Qué distingue a Los Gatos [banda considerada fundadora del rock argentino junto con Manal y Almendra] de otros productos? En principio, “nada” pero luego se referirá a una música que, hasta el Rock de la mujer perdida, repite las fórmulas de Los Beatles, tiene letras prescindibles y vestimentas prescriptas por la discográfica RCA. Sin embargo, hay una diferencia: una “actitud” más violentamente enfrentada al mundo adulto y por lo tanto opuesta al Club del Clan. El autor, señala, además, la inconsistencia de una pretensión antimercantil en el marco de la industria cultural (Alabarces, Salerno, Silba y Spataro, 2008).

Años después, Di Cione (2013), también presenta la idea de la doble fundación, amparada en un extenso relevamiento musicológico que enriquece la historia del rock del período y habilita así una salida posible a posiciones dicotómicas, eso ocurre al analizar los discos editados entre 1958 y 1967, el autor destaca el lugar que tuvo la televisión abierta y su capacidad de multiplicar las audiencias, tanto para expresiones musicales “complacientes” como para las “progresivas”, que volvieron a la música un producto mercantilmente viable.

Por su parte Collado (2010), realiza una crítica a estos intentos de determinar un origen del rock contracultural y su diferencia con la música beat producida previamente. Entiende que el rock argentino, debe entenderse tanto desde la articulación problemática con el circuito de la industria cultural, como desde su tensión con otras formas de contestación social y política.

Sin embargo, la bibliografía en general prefirió complejizar su análisis desde la pregunta por el sentido, que para los actores del rock tenía la distinción complaciente/ comprometido y las sucesivas encarnaciones de esta disputa. Es posible que este interés precisó el sentido ideológico del rock local, pero dejó en la oscuridad la pregunta descriptiva y analítica por las dimensiones sociales, tecnológicas y mercantiles de la industria cultural, como así también por los tipos de trayectorias y experiencias de vida que se vuelven

posibles, en tanto modificaron las configuraciones musicales, a la vez que las teorías captaban lo cotidiano que influyeron en el rock argentino.

De esta manera, Delgado (2017), reconstruye la trama histórica en que tuvo lugar un proyecto como el de Almendra, la primera banda conocida de Luis Alberto Spinetta, que comenzó como la apuesta beat y joven de una gran discográfica (nuevamente, la RCA) y de un productor (Ricardo Kleiman). El autor citado, se pregunta cómo entre 1966 y 1970 Almendra se desplaza desde una banda beat a “una completamente distinta” (Delgado, 2017: 81), sin hacer historia desde el canon. Desde Collado (2010), hay una apuesta por la continuidad de los procesos históricos fuera de la discusión sobre el origen y, sin tomar como categorías analíticas las propias polémicas de los actores involucrados.

Nuevamente Delgado (2017), continua con su descripción sobre los comienzos de la banda en el colegio secundario y su interrupción de los ensayos debido al servicio militar (por entonces obligatorio). Kleiman (1968), revela el potencial artístico del grupo, incluso cuando estaba fuertemente guiado por un interés comercial como ser: la propuesta de la banda de realizar canciones que se adecuaban a los criterios comerciales de la industria discográfica de los sesenta, orientada al fenómeno Beatle “como “Campos Verdes” o “El mundo entre las manos”, junto a otras menos comerciales.

Las pocas fechas del grupo para grabar en el mítico sello Mandioca y la mayoría de conciertos en clubes de barrio para un público familiar, en escenarios donde se encontraban al mismo tiempo Manal, Sandro y Johnny Allon, eran organizados por representantes que manejaban “paquetes de artistas” que, según la historia posterior, resultaban que los integrantes de los grupos eran muy heterogéneos en cuanto a su procedencia, es decir, entre porteños y rosarinos.

En síntesis: La dinámica de las grabaciones, la estética del momento, la escucha de técnicos y ejecutivos de compañía discográficas; la modernidad, la militancia política; y las bandas nuevaoleras, fueron para gran parte de la prensa de la época bien ejecutadas pero deficiente en el canto (Díaz, 2005).

Este capítulo 2 también nos brinda información que nos permite ubicarnos y ubicar al rock por un lado y al rock argentino por el otro dentro de los marcos referenciales de que se entiende por el mismo, como se desplazó en el contexto sociocultural, durante su desarrollo se fueron dando paso a las formas y a los valores con los que se establecerían sus producciones y sus relaciones con el contexto subjetivo individual y colectivo, como así también con el mercado tanto de sus seguidores, como del que las compañías discográficas brindaban. Esto en unos tiempos y en una población determinada, la juventud, sector etario fuente y fundamental para el movimiento argentino, regional e internacional.

CAPITULO 3: LAS REPRESENTACIONES DE LAS MUJERES EN LAS LETRAS DEL ROCK ARGENTINO ENTRE 1965 Y 1970

En este capítulo se abordan las canciones de distintas bandas del rock argentino, en particular los contenidos de las letras. No se trata, de hacer una historia del rock argentino, donde el objeto de estudio es el rock como género musical, sino donde se valoran las letras de dicho género musical, como fuentes para estudiar el pasado al mismo tiempo que, analizar las representaciones de las mujeres en las letras del rock argentino durante el periodo 1965-1970.

Grunewald (2017), sostiene que el Rock, es aquel hijo reconocido por el Blues y el Folk, que nace desde su nacimiento y creció en sí mismo como rebelde, incorporando instrumentos, expandiéndose geográficamente y también retrocediendo a sus orígenes sin perderse. En la Argentina, llegó para quedarse en los '60, Influenciado al comienzo por las bandas inglesas que le dieron poder al género musical y luego encontrando su propio camino en la lengua castellana, en lo cotidiano y en la historia. Estuvo caracterizado por la juventud, la transgresión y la rebeldía ante los sistemas socioculturales anteriores, el rock funcionó como un reflejo de ideas y visiones. Dio voz ante el silencio y abrió puertas hacia un mundo de variados tipos de independencias. Sin embargo, preguntarse ¿cómo actuaron esas transgresiones ante la desigualdad entre varones y mujeres?, sin desmerecer la artística del Rock y a modo general, existieron simbolismos del patriarcado implícitos en él. En esta línea, la sociedad construye hasta la actualidad una imagen de la mujer que fue cambiando a lo largo de las décadas, pero casi nunca la contempla en igualdad de condiciones con respecto al varón.

Los '60 en Argentina, abrieron las puertas a un mundo para que la música y los artistas atravesaran barreras limítrofes, desde afuera hacia adentro y a la inversa. Contextualmente, se asiste a una época donde la mujer era la típica "Robotina", de su casa, abrazada al lavarropas y mimoseando al horno. Sandro, gran representante latinoamericano y gran influyente de posteriores bandas de Rock, se dirigía a un público femenino meloso y bien casero, él supo construir "mujeres fatales", que lo engañaban o casadas con

otro y lo tenían de amante manteniendo el juego de lo prohibido. Jugó con los prejuicios de la mujer infiel y la carga social que implicaba en la época (Grunewald, 2017). Todo esto exaltando las cualidades físicas, las curvas irresistibles y los famosos labios de rubí “que murmuran mil cosas sin hablar”, es decir, que no se sabe si se la estaba escuchando, pero la mujer encarnaba la belleza, que era utilizada como arma para las tentaciones, eran aquellas a las que un Sandro no se podía resistir.

Pero en el momento en que el Rock'n Roll se establece con más fuerza en el país, de la mano de bandas como Los Gatos y Almendra, la juventud da un giro en la demostración de los amoríos juveniles y por tanto de las jovencitas. En general las líricas de los primeros grupos exaltaban un amor romántico donde la fórmula era muy sencilla: *Varón obnubilado por la belleza de una chica + chica que le dice que no, porque es muy correcta = Histeria*, según la autora arriba mencionada.

El patriarcado arranca con sus armas para que los muchachos que sólo querían enamorarlas para “apagar deseos” y de mujeres que no podían permitir semejante situación: “... *cuando pasa el tiempo Yo sé que una mujer voy a buscar... Una mujer que este aquí unas horas y, pueda mis deseos apagar*”. Las frases estaban cargadas de tabúes con respecto al sexo, más para las mujercitas que no podían admitir sentir atracción hacia ellos, esto aparece en la letra de la canción Me harás pensar en el amor compuesta por Litto Nebbia.

A finales de la década, con una importante influencia de Los Beatles, se forma Almendra, donde Luis Alberto Spinetta supo desarmar ciertos tabúes en profundas frases que delimitaban otra visión, una más compleja, la de una mujer compañera de ideologías, momentos y con personalidades variadas. Particularmente construyeron mujeres como personajes de relatos, como “Laura Va” y “Ana no duerme”. Algunas eran adolescentes esperando a ser amadas, otras como escapistas del dolor (pero siempre con su amado, nunca solas) y otras muchachas debían “quedarse hasta el alba y estar blindadas por sus ojos de papel”, “Muchacha ojos de papel”, tuvo a sus jóvenes 20 años su propia desmitificación de un joven patriarca, que si era necesario la dejaba embarazada para que nadie más pueda estar ahí.

La situación cambia cuando en los '70, se desprende una liberación de la sexualidad, promovida principalmente por el movimiento Hippie. Liberación que no comprendía particularmente a la mujer, sino a la juventud en general. El rumbo del rock argentino se aleja un poco de aquella inmigración inglesa y comienza a tomar su propio camino. La influencia del Rock norteamericano se ve claramente en una expresión que funciona como patrón repetido dentro de una variedad importante de intérpretes: el calificativo “nena” es una expresión cargada de cancherismo, traducida del “baby/babe” inglés, que a veces conspiraba con una imagen de superioridad del hombre sobre la mujer. Una suerte absurda de madurez que no coincide con la letra general de la época.

El tabú sexual no se fue completamente, pero las metáforas se vuelven más tangibles, como por ejemplo “Me gusta ese tajo” de Pescado Rabioso, canción que codifica el placer femenino, hasta el punto de no saber si existe. Pescado Rabioso, banda donde también participaba Spinetta, quien juega con esas imágenes, pero también construye maternalmente “Todas las hojas son del viento”.

En la línea de tabús y representaciones, las interacciones sociales entre géneros muchas veces obligaban a las mujeres a aceptar la subordinación; la cual no emergía de forma azarosa; su proceso de construcción y apropiación en las mujeres estaba fuertemente determinado por las representaciones que sustentaba la misma cultura, regulada por un sistema de dominación masculina. Cons (2011), decía; cómo el cuerpo de las mujeres puede ser una herramienta que se manipula para crear una imagen de toda una banda.

Hay una canción particular de Sui Generis, “Fabricante de mentiras” donde la construcción de la no iniciativa pasa por el lado de una colegiala que fue endulzada en el oído por un “él”, que logra, a pesar de la inocencia y buenas costumbres de la chica, quitarle su virginidad. Luego del acto consumado, él nunca más vuelve a hablarle. Las histéricas no van a desaparecer, los '70 no solo se vieron plagados de movimientos pacifistas, si se tiene en cuenta el último golpe cívico militar en 1976, que afectó sustancialmente al rock argentino.

Letras censuradas, artistas exiliados y canciones reflejo de la época más oscura del país, como así también la criminalización de la juventud como

militantes hizo del Rock un marco conceptual que permitió la expresión de los que ya no podían prestar su voz.

Muchas otras canciones de ese momento que se desligaban del tono político, seguían en la construcción de una muchacha histérica, que no sabe lo que quiere, que no dice sí o no o una mimada de los padres. Es una foto repetida, pero que seguía funcionando.

3.1. Las letras del rock argentino 1965-1970

Año 1965

Disco de Los Gatos Salvajes: *Los Gatos Salvajes 1965 – 40 Años de Rock de Autor en Castellano* – 2005. Para algunos autores éste disco tuvo personalidad debido a las composiciones de Litto Nebbia, que con ésta placa se da por sentado que “*Era el nacimiento del movimiento del rock argentino*”.

“Lo que más me gusta a mí” (Letra y Música Litto Nebbia, 1965):

“Tienes lo que más me gusta a mí./Tu cara angelical/Tus ojos brillan a cual más/Me besas es como soñar/Soñar que alguien del más allá/Me besa con loca pasión pues tiene/Lo que más me gusta a mí./Tienes lo que más me gusta a mí./Si habla me hace suspirar/Sonríe me hace enloquecer/Me mira ya no sé qué hacer/Hermosa toda en ella es/Me besa y cuenta me doy/Que tiene lo que más me gusta a mí./Tienes lo que más me gusta a mí”.

Aquí se encuentran aquellas virtudes de la mujer, su rostro angelical, de brillantes ojos junto a su mirada, los besos y el besar, su habla y sonrisa, que conforman el conjunto que permite sostener que ella le gusta, lo destacable es que nuevamente se presenta un Yo que se siente pleno a partir del otro, el cual debe contar con todos estos elementos considerados, es decir: “*Tienes lo que más me gusta a mí*”, donde la mujer no es más que un catálogo de propiedades físicas y todo aquello que las mismas producen.

Se observa una gran economía en el gusto, el hablante no tiene más que pretensiones superficiales, una forma de encuentro que permite con amplia facilidad poder realizar un recambio de sujeto amoroso. No es un pedido de auxilio ante este “*a mí*”, dado que no está considerado bajo la influencia de los signos de admiración. Sin embargo, no deja de ser esta mujer un auxilio a la

existencia de un sujeto que la siente como objeto que le ofrece placer a sus necesidades más básicas, tan es así que todas las propiedades del sujeto de amor son lo que “más” le gusta, por lo tanto, ante la mínima carencia de una o todas de ellas, sería inevitablemente abandonada.

El hecho de que el sujeto de amor tenga determinadas propiedades, lo convierte también en una presa, dado que, si se considera los sinónimos de tener, verbo raíz de tienes, aparecen entre muchos otros como el de *Poseer, Conservar, Disfrutar, Encerrar, Sujetar, Dominar, Frenar, Cumplir, Juzgar*. Y el sujeto hablante con su descripción de qué es lo que le gusta de ella está juzgándola, la *Califica, Conceptúa, Considera, Conjetura, Arbitra, Decreta, Falla, Enjuicia y Condena*, todos sinónimos de Juzgar.

No parece que el lugar de la mujer sea el correcto, ya que posó por todos estos conceptos, para luego considerar su estado de levedad. El sujeto femenino, está condenado a ciertos pasos necesarios para el varón patriarcal, que los incorpora desde su lugar en la sociedad en la cual habita y que son a la vez hábitos naturalizados, que no por tales, deberían ser discriminatorios.

La mujer debe estar sujeta a tener que poseer primero y conservar luego, para que otro disfrute, quedando encerrada en el formato social, dominada y destinada a cumplir con un imaginario irreal.

“La respuesta” (Letra y Música Litto Nebbia – Ciro Fogliatta, 1965):

“Tienes que darme una pronta respuesta de amor/Pues sino mi corazón va a morir de dolor/Sabes que todo el cariño que tengo guardado/es para ti nada más../Tienes que haber algo dentro de tu corazón/Algo o un sentimiento que te haga sentir/Todo el cariño que tengo en mi alma guardado/es para ti nada más../Si tú me amas contento estaré/Pues la respuesta hará en mí/La felicidad que hace tiempo ansiaba yo/la locura de amar...”

Ahora con la idea de que el otro debe tomar una decisión y dar una respuesta, la cual está destinada a salvar al sujeto reclamante, darle felicidad de poder sentir, pero no por el mismo, sino porque el otro lo debe amar como condición para que su corazón no muera de dolor. Aquí el tiempo está en juego, el de ella parece no importar, sino solo el de él, porque como se observó

tanto en esta y en la canción anterior, él sabe que ella tiene sentimientos de amor por él. Hay una victimización nuevamente, casi como una condición *sine qua non*, que demanda al otro sentimiento para vivir, en este caso el lograr algo que ansiaba y necesita una respuesta inmediata, para que su Yo, no enloquezca de amor.

El uso del artículo determinado “La”, anuncia que hay una sola respuesta, no hay posibilidades de más de una o que la misma pueda pensarse con una escritura en minúscula, la cual permitiría una variedad, que él no plural apoya ésta idea que se plantea en el título de la canción.

Resulta tan determinante en el devenir de la canción, que, al exigir la respuesta, sin especificar si la misma debe ser por escrito u oral, también acompaña la idea de no darle lugar al otro, más que cumplir con lo requerido, dado que la comunicación planteada es solicitar no exigir. Además, no se pregunta, se demanda una respuesta, con lo cual se está en presencia de la necesidad de tener que contestar para satisfacer y dar una solución al otro que quiere vivir bien y lograr su felicidad. Esto implica dejar a salvo la propuesta de amor que el sujeto demandante tiene a disposición del otro.

“En tú corazón” (Litto Nebbia, 1965):

“Aunque ya no escuches mis versos de amor/Y en tu cuerpo no quede más calor/ Yo por siempre te daré y quedará/En tu corazón, en tu corazón/Quedará, quedará al fin.../Y de nuevo podemos platicar/Como hacíamos cuando te iba a buscar esos días que siempre recordarás/En tu corazón, en tu corazón/Y jamás tú lo olvidarás/Yo sé muy bien que al final/El fruto de mi amor nacerá/Nacerá en ti pues así/Lo quiero yo...”

En esta letra el autor busca transmitir la idea de una imposición a partir de un supuesto, como una serie de sensaciones y sentimientos hacia su ser amado, lo que sugiere que él ha dejado sembrado en ella. Donde el tiempo no opera más que a favor de el mismo, a tal punto que a pesar de que ella no está con él, su amor nacerá, pero este amor no depende del devenir del sujeto amado estable e inamovible, sino que ocurrirá por la única razón de que así lo quiere él, dado que todo lo que le ocurrió, le ocurre y le ocurrirá a su amada, él ya lo sabe y nada podrá cambiar ese destino.

Se está frente a una actitud de idealismo romántico a partir de recuerdos sobre una mujer, pero con una actitud soberbia, donde se juegan sentimientos de dominación sobre ella, que concluirán en un capricho, “*pues así lo quiero yo*”, no es una idea menor a la hora de evaluar las relaciones de pareja, el macho dominante intenta imponer e imponerse, sin importarle el otro, aunque ese otro sienta o no, algo por él, tal negación puede terminar en una potencial violencia *in situ*.

Aquí no se juega una relación de a dos, se da todo por supuesto, no es recuperaré a la mujer a partir de los sentimientos que en ella produce hacia él, sino que, todo ocurrirá porque él lo quiere así, ésta canción es el primer tema del disco y continua la idea central en el segundo, que dice: “*Harás lo que te pida*”, que no deja de ser lo trascendente en la relación entre un hombre y una mujer, la dominación de uno sobre el otro, a partir del dominio de sus cuerpos y sentimientos.

Se destaca que la palabra “*pues*” utilizada en los versos, es una conjunción, con la cual se puede expresar una relación “*causa, consecuencia o ilación*”. El término “*así*” es un adverbio masculino, locución latina, la cual implica que es de esta o de esa manera, cuando es acompañado en las oraciones comparativas de cualidad. Ahora bien, en la tercera entrada da cuenta que con éste término se está en presencia de una expresión de deseo, pero en un sentido peyorativo y sin tener que forzar la interpretación, éste *así* de la canción conduce a ello, ya que lo que sigue lo determina de esa forma, no hay diferencias entre “*pues así lo quiero yo*” y “*Así sea*” que aparece en todas las oraciones que se imparten en las iglesias de la religión católica.

El tercer concepto es “*quiero*”, cuya raíz es el verbo transitivo querer, que como locución de origen latino *quaerere*, busca las sendas del *buscar*, *inquirir* y *pedir*. Se juegan dentro de querer entre sus diferentes entradas la idea de pedir, exigir, requerir, pero entre todas ellas se considera que se está en presencia de querer mal, que conduce su aplicación a la “*mala voluntad*”.

El “*yo*” aquí consignado es un uso psicológico, ya que es una designación del “*sí mismo*” esencial, que funciona como significación del sistema de las funciones racionales y realistas de la personalidad de cada ser

humano, esto según lo establecido por Harré y Lamb, en su obra *Diccionario de Psicología Social y de La Personalidad*. En la obra compilada por Warren, *Diccionario de psicología*, éste hace una ampliación a ese “yo reflejo”, el cual permite dar cuenta de la impresión o el elogio de sí mismo del individuo desde los demás, que podrá ser o no cierta. Pero también aporta el “yo social”, donde la entrada al mismo en su segunda acepción, da cuenta de la conducta o de la personalidad de un individuo.

La relación entre el “yo reflejo” y el “yo social”, no son separables puesto que se entrelazan ambos conceptos en la vida comportamental de los individuos en sociedad con características particulares, que las diferencian unas de otras en el tiempo, aunque hay patrones de conducta, que se expresan como en este caso, en las palabras que determinan tendencias en todos los planos de la vida individual y social, como es el caso del patriarcado capitalista en el que se vivía en el período de esta investigación, su arte, sus artistas y producciones que se vieron afectadas de diferentes maneras.

En síntesis; se menciona que el pronombre personal nosotros, es el resultado de la sumatoria del yo y otros más, es decir se encuentra ante una composición dada por él Nos y Otros. El uso del pronombre yo, fue posterior al nosotros y es utilizado como si tuvieran el mismo valor nos y yo, pero se destaca que fue a partir de la Edad Media y por imposición de los reyes y las jerarquías eclesiásticas y seculares, que se comenzó a utilizar el pronombre yo para diferenciarlo del nosotros.

“Pequeño Gallo Rojo (Little Red Rooster)” (Letra y Música Willie Dixon)⁶ (1962):

“Soy el pequeño gallo rojo,/demasiado cansado para cantar hoy./Soy el pequeño gallo rojo,/demasiado cansado para cantar hoy./Tengo todo en el corral totalmente desordenado./Los perros empiezan a ladrar, los sabuesos a aullar./Los perros empiezan a ladrar, los sabuesos a aullar./Cuidado con los gatos extraños, muchachos./El pequeño gallo rojo está acechando./Si ves a mi pequeño gallo rojo,/por

⁶ Éste músico afroamericano fue ejecutante de bajo, compositor musical y productor discográfico, cuyo estilo musical preferido fue el blues, entre otras de sus actividades se puede mencionar el boxeo. Nació un 1 de julio del año 1915, en Vicksburg, Misisipi, y falleció el 29 de enero del año 1991, Burbank, California, ambos en los Estados Unidos.

favor llévalo a casa./Si ves a mi pequeño gallo rojo,/por favor llévalo a casa./Ya no hay paz en la granja/desde que mi pequeño gallito rojo se fue.”

En esta canción de Willie Dixon, no queda claro quien reclama a su pequeño gallo rojo, si el gallo o la gallina, está preocupado/a porque tiene el gallinero desordenado y a gatos y sabuesos acechando y, el pequeño gallo rojo esta aparentemente en peligro. No se sabe cuáles son los motivos por los que ésta canción es incorporada en el cancionero de Los Gatos Salvajes, pero por lo que se puede apreciar no es más que la preocupación de quien escribe y describe lo que pudiera estar viendo en un simple corral de campo. Pero siempre, hay una representación por las tribulaciones del mundo masculino, sea este un humano o un representante de alguna especie animal.

“¿Dónde vas?” (Letra y Música Litto Nebbia, 1964):

“¿Dónde vas, dónde vas?/¿Creías que me podías engañar?/Sin ponerte a pensar/Que te iba a vigilar/¿Dónde vas, dónde vas?/¿Dónde vas, dónde vas?/¿Creías que me podías engañar?/Mas me encontraste a mí/Y todo fracasó.../¿Dónde vas, dónde vas?/Nunca más te escaparás/Siempre aquí te quedarás/Prisionera mía ahora serás/No me podrás engañar/Casi atrapada estarás/Prisionera mía de amor serás.”

Ésta es una más de las pocas felices canciones de la banda, en cuanto a los términos que se utilizan para su composición letrística. La pregunta “¿Dónde vas?”, título del tema, aquí el contenido de la letra la convierten en otra cuestión, los términos *creías, engañar, sin ponerte a pensar, vigilar, escapar, me encontraste a mí, todo fracasó, escaparás, quedarás, prisionera mía serás, atrapada estarás*, aunque el remate del último verso intenta compensar este catálogo de administración del control y esclavitud, pone en cuestionamiento a la mujer, que sólo puede pensar y bien, cuando no intenta correrse de su situación, cuando lo busca, se considera que eso es no haber pensado, ya que la lógica es estar en aquel lugar donde se prevé que debe estar, que es donde él está como hombre elegido para ella.

Pero esta mujer no previó que estaría vigilada permanentemente, irse no sería posible, no tiene derecho porque si lo intentara él la encontraría, esta mirada funciona como un panóptico en el sentido benthaniano, no podrá escapar, porque ella es prisionera de él y no lo podrá engañar, está atrapada

allí con él y ahí se quedará. Una prisión poco feliz, la del amor de él, porque si no fuera el amor el que despierta la prisión hacia ella, cuál sería su destino. En qué se convierte el título de la canción, “¿Dónde vas?”, en un interrogatorio, no aparece como una curiosidad, sino como una necesidad imputativa.

Aquí la mujer no tiene otro destino que el de permanecer prisionera de una mentira, la del otro hacia sí mismo y hacia ella. Hay un derecho en el imaginario colectivo de que los varones, donde el sujeto, en este caso mujer se convierte en un objeto, cuya propiedad le otorga a aquel la negación de los derechos a la vida, como si hubiera una ley que está presente, pero no declarada, ni escrita, que las mujeres pueden ser excluidas de sus derechos y no hay ley que las proteja. Según el director de cine argentino, Carlos Echeverría, hay *un pacto de silencio*,⁷ que se va visualizando, a costa de la vida de muchas mujeres, no porque antes no sucediera, sino porque hay un manto de silencio que los encubre.

“Déjame, déjame” (Letra y Música Litto Nebbia, 1965):

*“Quiero decirte que ya no te amo/Mas no sé cómo empezar/Me faltan palabras y
valentía/Para poderte decir.../Déjame, déjame/he de buscar otro amor/Déjame,
déjame/Pronto lo conseguiré.../Ahora comprendo/Que sólo te amaba/Pues eras mi
primer amor/Mas pasó el tiempo/Conocí a otras/Eras poco para mí.../Déjame,
déjame/he de buscar otro amor/Déjame, déjame/Pronto lo conseguiré...”*

Si bien en éste tema sobre la decepción de una relación con una mujer, su primer amor, es llamativo cómo consigue, a pasar que solicita ser dejado, alejarse hasta encontrar el próximo amor y sostiene “*Eras poco para mí*”. No es una reflexión menor, que el otro sea puesto en un lugar inferior, demuestra cómo es considerado, antes de ser amado y como se intenta poner en el otro la responsabilidad hasta el final, *no es te dejo, sino déjame*.

De esta manera, en este caso, la mujer es quien deberá tomar la decisión, a la vez que es tratada y considerada de un estrato inferior, el hombre

⁷Pacto de Silencio fue un film del documentalista argentino Carlos Echeverría, la historia del film es el tratamiento del encubrimiento que se logró durante muchos años por parte de un sector de la sociedad de la ciudad de Bariloche de Erich Priebke, un criminal nazi, quien fuera el ejecutor de los crímenes de la llamada Masacre de las Fosas Ardeatinas en la ciudad de Roma, Italia, llevadas a cabo el 24 de marzo de 1944 por las tropas de ocupación del régimen que conducía el militar dictador Adolf Hitler, crimen por el que fue juzgado y encarcelado en Italia. En aquel crimen Priebke asesino a 335 civiles italianos.

de ésta historia se posiciona sobre la mujer a la le pide que lo deje y lo que es importante ver es la imposibilidad de que él tome una decisión, en ese acto de superioridad es donde un sujeto no puede alejarse del otro, pero a su vez considera que pronto conseguirá otro amor, pone en juego la comparación con otras mujeres, donde ella es poco para él.

En tal caso se está frente a un varón que, a partir de ese primer supuesto amor, sólo puede comparar, no puede sentir. Por lo tanto, el uso del *conseguiré* está muy lejos de aquello que puede aceptarse como estar frente a un deseo de amor, sino de control.

“Bajo La Rambla” (Letra y Música Resnick-Young, 1964):

“Cuando el sol no está/ Y la tarde cae al fin,/Quiero olvidar los momentos/Que en la rambla pase,/Tú me besabas y me decías,/ Siempre te amaré,/ Siempre serás mi amor./Me encuentro solo, sin un amor,/Me encuentro solo, en la rambla estoy,/Me encuentro solo, todos tienen su amor,/Me encuentro solo, ya no sé lo que hacer./Me encuentro solo, solo./No podre, encontrar jamás,/ dos que se amen./Pues mi corazón, mucho ha de sufrir./Pues me recordaras, que me querías,/Y juraste que de mí siempre serías./Me encuentro solo, sin un amor./ Me encuentro solo,/ en la rambla estoy./ Me encuentro solo,/todos tienen su amor, me encuentro solo./Ya no sé lo que hacer, me encuentro solo, solo/Tú me besabas y me decías,/ Siempre te amare, siempre serás mi amor./Me encuentro solo, sin un amor./ Me encuentro solo, bajo la rambla estoy./ Me encuentro solo,/Todos tienen su amor, me encuentro solo,/Ya no sé lo que hacer, me encuentro solo, solo”.

Pareciera que nada cambia en el estilo, ni cuando se cantan canciones de otros músicos, como en este caso extranjeros. La soledad es un tema retórico en el rock, como así también en el tango, casi como una extensión de este último hacia el otro, aunque respetando la distancia entre los planos de constitución y construcción. Ésta es una canción donde el sujeto varón le hace saber su situación de soledad, sería interesante saber quiénes son los otros que tienen el amor de ella, ya que resulta justo que una mujer reciba amor, pero este sujeto se siente doblemente herido, por un lado, su soledad, la cual parece resultar a partir del otro en este caso la mujer que lo abandonó.

Hay historias, donde él siempre pueda ser su amor, pero lo que ocurre es que no tolera ser abandonado, en realidad cuando una relación concluye, quedan los dos abandonados. En esta letra es el hombre el que sufre, será que todo aquello que la mujer prometió no lo hizo, qué ocurriría si este varón encontrara otra mujer, otra que le diera amor, que sería de esta mujer la de la rambla, qué sería de su vida, seguirá siendo para él un amor, o lo que se encuentra son una serie de reclamos que lo único que buscan es tener el control que otorga la administración de los diferentes cuerpos de esa mujer que en ese momento está a nuestro lado y si es posible también en el futuro.

Este tema tiene una similitud con el tango *Susanita*, con letra de Reinaldo Yiso (Reinaldo Ghiso) y música de Enrique Alessio (Enrique Carmelo Alessio). En un pasaje la letra dice:

“Susanita/Vos sabes que te quería, /Vos sabes que me moría/Por la gloria de tu amor”. “Vos que fuiste tan tanguera/No me hagas esta traición./Susanita,/Para vos seré un guarango, /Yo me quedo con el tango../Vos quedate con el rock”. “Todavía estás a tiempo, de salvarte Susanita. /Voy a ir hasta tu casa para darte la ocasión, /De escuchar en tu vitrola, el tango La Cumparsita../Es la forma de ganarte, otra vez mi corazón”.

La letra termina en una relación donde el busca imponerle el tango, al gusto de ella por el rock and roll. Este varón le seguirá insistiendo a su pareja mujer su gusto musical, a tal punto que invadirá su casa, utilizará su vitrola para escuchar *La Cumparsita*, teniendo y confiado de que le volverá a ganar su corazón.

Hay un momento, al menos en el inicio, que se produce una verdadera separación entre el rock y el tango, en cuanto a representaciones de las mujeres, el lugar de los varones en este último tuvo su corrimiento en este movimiento presuntuoso diferente y resistente.

“Necesito saber” (Letra y Música Litto Nebbia, 1964):

“Yo quiera saber/Si querías amar/A un ser que te adora/Y te desea tiernamente/Quiero que me respondas/Pues ése soy yo../Tendrás que contestar/Para

que pueda yo/Encontrarme feliz/Si dices sí, o muy triste/Si veo a tus labios/Que me dicen me dicen no...”

Como en muchas otras canciones, este interrogatorio por parte del varón hacia la mujer, se basa en conocer sus sentimientos hacia él para poder ser feliz. Pero es esa necesidad de poner a la mujer en ese lugar, donde surgirá o no la posibilidad de vivir y ser feliz. Aquí no hay demasiadas posibilidades hacia la mujer, como en otras canciones, para que el varón sea feliz, ella tendrá que volver a su lado, hay una exigencia, la mujer tiene que responder y lo deberá hacer porque él es así, es decir, primero estoy yo y luego vos, pero lo que espera es que vuelva a estar con él.

Aquí el deseo o la posición afectiva del otro no importa, si sufre o no, no cuenta, solo debe estar atenta a las necesidades del varón, lo que lleva a preguntarse cuál es el lugar de las mujeres en las canciones que se están analizando, en qué momento pasan a ser personas que pueden tener derechos a ser respetadas y no ser tratadas como objeto encarnizado en un sujeto humano que debe obedecer los deseos o necesidades del varón. La negación por parte de la mujer opera en muchas ocasiones a través del silencio o alejándose si tiene esa posibilidad o ser alcanzada por la culpa.

“Harás lo que te pida” (Letra y Música Litto Nebbia, 1965):

“Yo no creo que ahora tú/Me niegues tu cariño/No me hagas eso a mí/Que era quien más te amaba/Puede ser que el dolor/Te haga ver lo que hiciste/Al que siempre quisiste.../Todo puede suceder/Cuando hay dos que se aman/Desde amor hasta dolor/Pueden sentir sus almas/Pero al final bien sé/Harás lo que te pida/Por el bien de mi vida.../Vivo solitario y enamorado por tu amor/Sé que tú no sabes que tortura significa/esto para mí.../Pues si lo supieras, sé que volvería acá...”

El título de la canción, desemboca en un “por el bien de mi vida”, pero esto es a partir de que se cumplirá “Harás lo que te pida”. Aquí el otro no sabe o supone qué le está sucediendo a esta persona, porque si fuera así, ella volvería, pero lo interesante es el lugar indicado “acá”, como si el otro debiera aceptarlo, ya que no está definido, aquí se sigue la línea de la imposición, sin la aceptación, o el consentimiento del otro, es decir, se está ante una orden

donde *deberás hacer lo que te pida*, porque eso le hace bien a mi vida y lo tendrás que hacer en el lugar que yo decida.

Pero este Yo del reclamante de amor, insiste como en la canción anterior en saber todo del otro en cuanto a sentimientos, a tal punto que busca que la persona amada sienta culpa por no conformar la exigencia del cumplimiento del deber de aquello que se le pide. El personaje se victimiza y como enamorado sufre, pretendiendo que el otro conozca su sentir y vuelva.

Incluso se puede advertir en esta victimización amorosa, que el sujeto también sabe el dolor del otro. La idea de la letra, es que, en la confluencia de los dolores, el de ella fuerce su decisión y termine calmando la de él, todo es un supuesto determinante, que busca imponer su pretensión para que el otro obedezca. El término “*harás*”, tiene algo de ese crear un mundo en el cual todos deben obedecer, estar a disposición del pedido, desde donde se le dice a alguna persona aquello que se desea o se espera que el mismo cumpla, en definitiva, que obedezca.

Y en este caso una obediencia formateada a partir de la satisfacción de su necesidad, obtener un bien que vitalice su vida, no la del otro, sino, a través del otro. El dejar claro que es por el “*bien*”, por el propio bien. Y es tan fuerte la imposición, que el término “*acá*”, es la indeterminación de lugar o lugares, que corrobora que sólo importa el Yo del hablante y su deseo, todo queda sujeto a ese yo, dejando fuera el yo del otro, el nosotros.

¿Quién vendrá por mí? (Letra y Música Litto Nebbia, 1965):

“Solo en el mundo estoy sin una mujer/No tengo nada ni nadie a quien amar/Pero mis penas pronto terminarán.../Pues sé que alguien ha de llegar a mí/Quién será no lo sé/Si es igual a quien sueño/Seré feliz. /Esta ha de ser la última vez/Que alguien venga a mí a buscar amor/Si ella es igual a quien tanto sueño/Hará que termine mi sufrimiento/Llegará y será/En mi vida una luz/Que alumbrará”.

Un hombre que queda a la espera de una mujer, la cual tendrá como destino alumbrar su vida, es la que le dará la luz que este necesita para poder llegar a terminar con sus penas, su sufrimiento, la que llegará a su vida deberá responder a la que se encontraba en sus sueños, con la cual logrará su

felicidad. Pero si no es igual a la tan soñada, estará siempre esperando y nunca logrará sus objetivos.

Lo reiterativo en estos temas es que son las mujeres las que deben cumplir con los objetivos reales o imaginarios de los varones, lo que garantiza nada más que eso, dado que no hay una propuesta de un nosotros, sólo uno se beneficiará con la presencia del otro y cumplirá con las necesidades y deseos, que se vuelve a considerar si son o no compatibles con los de ella, para considerar una relación posible de a dos, donde cada uno es respetado por el otro en todo aquello que lo hace feliz en la vida y que no es solo tener una pareja. El tema es buscar que tenga efecto favorable en el varón jugadas en sus frases, con las que expresa un sentimiento propio ya sea de impresión, real o imaginaria, pero que en el fondo se está jugando una relación de poder.

“Tan sólo un perdedor” (Letra y Música Litto Nebbia, 1965):

“Ahora que muy solo estoy/Comprendo todo lo que soy/Soy sólo un perdedor/de tu amor/que no podré recuperar/Tú eras todo para mí/Y ahora todo lo perdí/Mas sólo fue un error/porque no comprendí/el gran valor que tenías tú/Por el mundo mucha gente encontraré/Entre ellas muchas chicas como tú/Mas nunca me darán amor igual al que/Tú me entregaste aquella vez.../Ahora que muy solo estoy/Comprendo todo lo que soy/Soy sólo un perdedor de tu amor/que no podré recuperar/que no podré recuperar...”

Otro varón que se agrega a la lista de análisis, que no abandona la fórmula de dejar a la mujer en el lugar de la culpa, que por perderla él no podrá continuar viviendo, que no habrá nadie en el mundo que la reemplace, puntuales menciones que sólo sirven para dejar en falta al otro, como si el mundo que lo rodea no tuviera nada que aportarle incluido el amor, que ampliado es el amor a la vida. Como el tiempo en las canciones que se detiene y ya nada ocurrirá.

El término perdedor, es donde el sujeto se ve en situación de accionar y no reclamar, quedar a salvo, la mujer tiene grandes posibilidades de que él no vivirá de ella, de su vitalidad. Y como la realidad actual y cotidiana lo demuestra, le puede costar la vida a una mujer que se niega a ser desvitalizada e intenta dejar de ser objeto para pasar a ser una potencial víctima y nada más.

Simple de Los Gatos Salvajes.

“Hablando de ti” (I’mTalkin about you) (Letra y Música Chuck Berry, 1958):⁸

“Dile a mi hermana (hey-ay-ay-ay)/Dile a mi padre (hey-ay-ay-ay)/Vamos (grito)/Me haces(grito)/Me haces (grito)/¿Me estás Makin’(grito)/Siento que quiero (grito)/Saltar hasta ahora(grito)/Vamos (grito)/Todo el mundo (grito)/Todo el mundo (grito)/Soy feelin ’(grito)/Que yo quiero (grito)/ Ah, ja, ja, ja, da, dah-dah-um/Ah, ja, ja, dah-dah-um, da/Ah, ja, ja, ja, ja, ja ,ja Ah, ja, ja-um-ha da/Quién sabe cómo me amas (hablando de usted)/A mi manera (hablando de usted)/Nadie más que tú (hablando de usted)/hablando de que (hablando de usted)/Ya sabes lo que me encanta/A mi manera/Nadie más que tú/Me refiero a usted, usted, usted!/Sepa cómo me amas/A mi manera/Siempre estás allí/Cada día y de noche/Nadie más que tú/Me refiero a que/”Talkin 'Bout You/Whoa-oh/ yeah/Voy a hablar/Hablar de ti/Todos los días/Todas las noches/Ya sabes el lunes/-Voy a hablar/El martes/Voy a hablar/ Todo el miércoles/Voy a hablar/Todos los días (hey-ay-ay-ay)/Cada noche (hey-ay-ay-ay) Está bien (hey-ay-ay-ay)/Va a hablar (hey-ay-ay-ay)/Talkin " Bout (hey-ay-ay-ay)/Dile a mi hermano (hey-ay-ay-ay)/Dile a mi madre (hey-ay-ay-ay)”.

El verdadero nombre del autor era Charles Edwaurd Anderson Berry, nació en San Luis, Misuri en el año 1926 y falleció ahí en el año 2017, se hizo popular como Chuck Berry, se destacó como compositor e intérprete, siendo guitarrista, excelente cantante y destacándose en sus presentaciones por sus movimientos, con los que se acompañaba en sus actuaciones en vivo.

Músico afroamericano, que como la mayoría de ellos son los que dieron origen al rock and roll, esto es para destacar, ya que nada aportaron los músicos blancos al origen de este estilo de música. En la historia de esta música y en particular del rock and roll, podemos encontrar que sus canciones fueron adaptadas por otros compositores, como es caso de aquella que adaptaron The Beatles, *“Roll Over Beethoven”* compuesta en el año 1956. Entre otros temas destacados *“Maybellene”* del año 1955, *“Rock and Roll*

⁸ Nota: La versión castellana le pertenece a Félix Villa, Music hall 30307.

Music” de 1957 y “*Johnny B. Goode*” del año 1958. Berry logró con su trabajo reestructurar los elementos que componían el *rhythm and blues*, y lo logró a partir de haber sido el inventor de la plataforma donde se apoyó el *rock and roll*.

En la actualidad, la revista *Rolling Stones*, referente del mundo del rock a nivel mundial, elaboró un listado de artistas, titulándola nada menos que “*The Immortals*”. En la misma se encuentra el siguiente ranking: The Beatles, Bob Dylan, Elvis Presley, Rolling Stones y Chuck Berry. En la Argentina también ocurrió con músicos y músicas, elaborando listados y haciendo semblanzas como se hacían en el extranjero, de los mejores cantantes, guitarristas, bajistas, tecladistas, bateristas entre otros.

Chuck Berry, fue nominado como el sexto mejor guitarrista en la historia del rock y su canción “*Johnny B. Goode*”, fue donde la guitarra, su instrumento, la mejor de todos los tiempos en la historia del *rock and roll*, según la revista antes referenciada, que dejó ya de serlo, presentándose “*Escaleras al cielo*” del grupo Led Zeppelin, una de las más consideradas por el público rockero y la mejor interpretación en guitarra por Jimmy Page de la misma banda, se aclara que todo depende del aporte de los datos.

En síntesis; Todo lo aportado por Berry al rock, permitió que éste género en el año 2014, obtenga el *Premio Polar*, el cual fue considerado y de forma exagerada, el “*Premio Nobel de la música*”, pero tal vez y sin dudar este premio debería ser otorgado a músicos como Bach, Mozart, Vivaldi, por dar algunos ejemplos. La canción de referencia no fue elegida casualmente, su contenido habla de un hombre y su pareja y narra su sentir. La versión de la letra original de Berry es la siguiente:

*Déjame contarte sobre una chica que conozco (Let me tell you' bout a girl I know)
La conocí caminando por una calle alta (I met her walking down a uptown Street)
Ella es tan buena que sabes que desearía que fuera mía (She's so fine you know I
wished she was mine) Me sacudo cada vez que nos encontramos (I get shook up
every time we meet) Estoy hablando de ti (I'm talkin about you) Nadie más que tu
(Nobody but you) Sí, me refiero a ti (Yeah, I do mean you) Solo estoy tratando de
enviarte un mensaje (I'm just tryin to get a message to you) Déjame contarte sobre una
chica que conozco (Let me tell you' bout a girl I know) Te digo que ahora se ve tan
bien (I tell you now she looks so good) Tengo tantas habilidades y una voluntad tan
hermosa (Got so much skills and such a beautiful will) Ella debería estar en algún lugar
de Hollywood (She oughta be somewhere in Hollywood) Estoy hablando de ti (I'm
talkin 'bout you) Nadie más que tu (Nobody but you) Ven y dame una pista (Come on*

and give me a cue) Entonces puedo enviarte un mensaje (So I can get a message to you) Déjame contarte sobre una chica que conozco (Let me tell you 'bout a girl I know)

Ella está sentada aquí a mi lado (She's sitting right here by my side) Encantado de verdad por eso le pregunté si ella (Lovely indeed that why I asked if she) Prometí que algún día ella será mi novia (Promised someday she will be my bride) Hablando de ti (Talkin 'bout you) Me refiero a ti (I do mean you) Nadie más que tu (Nobody but you) Vamos, déjame hacerte llegar un mensaje (Come on, let me get a message through)

Si se observan las letras de los músicos argentinos y ésta de Berry, se podría considerar las siguientes partes: *“Lo que más me gusta a mí”* (Litto Nebbia, 1965): *Que tiene lo que más me gusta a mí. Tienes lo que más me gusta a mí. “La respuesta”* (Litto Nebbia – Ciro Fogliatta, 1965): *Todo el cariño que tengo en mi alma guardado es para ti nada más.../Si tú me amas contento estaré/Pues la respuesta hará en mí/La felicidad que hace tiempo ansiaba yo/la locura de amar... “En tu corazón”* (Litto Nebbia, 1965): *Yo sé muy bien que al final/El fruto de mi amor/nacerá, /Nacerá en ti pues así/Lo quiero yo...”*.

Tanto en una como en la otra, es el hombre y sus deseos los que cuentan, es lo más importante, los varones son autoreferencias, es su ser el marco de la composición letrística, no así el de ellas o el de otros, estos no importan y como vemos se puede ser afroamericano o blanco, en el fondo el contenido de las letras nos ofrece que el color de la piel no cuenta, en verdad es el hombre, en este caso el que escribe, quien no encontrará en las mujeres algo que a ellas le pueda estar pasando y expresarlo, sin la necesidad de que sean solamente sus vicisitudes y tribulaciones las que cuenta. Y esto no es casual, es global y queda claro qué lugar ocupan las mujeres en este mundo del rock and roll, en el rock en estas canciones de autores argentinos y extranjeros.

“Estoy Llorando” (Burdon – Price) Intérprete: *The Animals*. (1964):

*“No escucho tus golpes en mi puerta/No tengo más tu amor/Desde que te has ido, estoy herido por dentro/Bien, te quiero nena a mi lado, sí!/Estoy llorando,/Estoy llorando/Escúchame llorar nena/Escúchame llorar/
Estoy solo y triste, nena, todas las noches/Sí, sabes que no me tratas bien/Y ahora mis lágrimas comienzan a caer/Bien, te quiero nena y eso es todo/Estoy llorando,/Estoy llorando/Escúchame llorar nena/Escúchame llorar/¡Escúchame llorar!/¡No*

*escucho tus golpes en mi puerta!/¡No tengo más tu amor!/
¡Desde que te has ido, estoy herido por dentro, si!/Bien, te quiero nena a mi lado/Pero
estoy llorando, sabes que estoy llorando/Escúchame llorar nena/Escúchame
llorar/¡Escúchame llorar!” “Desde que perdí mi gran amor,/Sufriendo y llorando yo
estoy,/Es que ya no puedo soportar,/Porque no cesará jamás,/Lloraré, lloraré, lloraré,
lloraré./Toda mi vida entera jugué,/Y ahora solo, sólo, me quedé,/Por eso es que,
llorando estoy,/Porque no cesará jamás,/Lloraré, lloraré, lloraré, lloraré./Toda mi vida
entera jugué,/Y ahora solo, sólo, me quedé,/Por eso es que, llorando estoy,/Porque no
cesará jamás,/Lloraré, lloraré, lloraré”. (Letra de Litto Nebbia).*

The Beatles fueron el fuerte en el chat inglés y estadounidenses durante muchos años y durante varias semanas con sus canciones, relegando a un segundo plano a muchos artistas, como así también a otras tantas bandas. Una de ellas fue The Animals, esa situación les permitió grabar su primera larga duración en el mes de octubre de 1964.

Tal fue el éxito, que al igual que The Beatles, pudieron debutar en el famoso *The Ed Sullivan Show* televisivo de la CBS, en el mismo interpretaron los temas “*I’m Crying*” y “*The House of the Rising Sun*”, aprovechando esta oportunidad la banda realizó actuaciones en la ciudad de Nueva York en los cines de la misma, esto formó parte de una gira por los Estados Unidos que no fue de gran magnitud, sino más bien acotada. La canción interpretada por el grupo The Animals, es más pretenciosa a la hora de hacer sentir al otro aquello que le está ocurriendo, hay un reclamo donde se invita al otro a que, no sólo esté a su lado, sino que incorpore el sufrimiento lacrimoso.

En ésta última canción, en la versión de los argentinos es menos patética que la de los americanos. En la versión de The Animals, se encuentra que el varón le reclama a la mujer, la cual es la causa de su llanto, acusándola de que ella no lo trata bien. Ahora bien, el reclamo que este sujeto realiza llorando es porque él la quiere bien y no importa si ella tiene otro sentimiento que los aleja. En la versión de los argentinos, la mujer no es la causa del llanto y la culpa de la *nena*. Si hay un mea culpa donde el protagonista se hace cargo de su juego y perder lo hace sufrir hasta hacerlo llorar.

“Eres mala” (Letra y Música Litto Nebbia, 1964):

“Ya que veo que no me amas/Me encierro en la nostalgia/Que hay en mi corazón.../Ya que veo que no me amas/Me encierro en la nostalgia/Que hay en mi corazón/Ya que veo que me dejas/Comprendo por qué mala/Decían que eras tú/Por unos días/sentiré dolor/pero más tarde/me arrepentiré/pues no hay herida/que no pueda/soportar...”

Una nueva versión de un varón que no puede entender de que la mujer ya no lo ama y el único recurso que encuentra es encerrarse y aceptar los decires de los otros sobre ella. Es decir, ya no vale lo que siente con su encierro, sino que él se sostiene por su sentir a través de los otros. Esto último, es un juzgamiento, pero este varón encuentra en él mismo un valor tan determinante que corrobora su postura. No dejan de ser posturas de niños abandonados, los cuales no saben qué hacer cuando su madre renuncia a ellos, aunque más no sea por unos instantes.

La negación de los hechos en la vida real, termina brindándole espacios al sujeto para dar pasos en falso y uno de ellos es dejar al otro, colocándolo en falta y con esa falta calificarlo, como en este caso, de mala persona. Pero lo interesante en estas canciones, es que, a pesar de todo el sufrimiento exclamado de distintas formas, el sujeto sale airoso, no se ve un desbarrancamiento extremo en él, está atento a que en última instancia conseguirá salir de su malestar y podrá lograr otro amor. La búsqueda en estas canciones es un permanente negativismo a aceptar los hechos como se presentan, ejerciendo una resistencia que toma fuerza en la palabra. Parece más cercana a la advertencia, que a la sincera realidad que vive, como si las supuestas heridas mencionadas no fueran más que en la epidermis y no en el sentimiento expresado con la figura del corazón.

“Boleto para pasear” (Ticket to ride) (Lennon y Mc Cartney, 1965):⁹

“Creo que voy a estar triste/Creo que es hoy, si/La chica que me está volviendo loco/Se va/Ella tiene un billete para viajar/Ella tiene un billete para viajar/Ella tiene un billete para viajar/Pero a ella no le importa/Ella dijo que viviendo conmigo/La está

⁹ Nota: “Ben Molar, quien figura como autor de la versión en castellano, recorría las discográficas para lograr colocar su versión en la canción de Los Beatles más vendida en Argentina hasta ese momento. Obligados por la compañía a grabarla, Los Gatos Salvajes reaccionaron ante el pedido evitando hacer un cover, reconstruyéndola rítmicamente y dándole al riff de guitarra un tono blusero. La letra en castellano fue modificada por Litto. Versiones con personalidad, ésta había sido siempre la idea del grupo” (Antonelli, 2005: 61).

derribando, sí/ Porque ella nunca sería libre/ Cuando estaba cerca/ Ella tiene un billete para viajar/ Ella tiene un billete para viajar/ Ella tiene un billete para viajar/ Pero a ella no le importa/ No sé porque ella está montando tan alto/ Ella debería pensarlo dos veces/ Ella debería hacer lo correcto por mí/ Antes de que ella se despida/ Ella debería pensarlo dos veces/ Ella debería hacer lo correcto por mí/ Creo que voy a estar triste/ Creo que es hoy sí/ La chica que me está volviendo loco/ Se va, sí/ Ella tiene un billete para viajar/ Ella tiene un billete para viajar/ Ella tiene un billete para viajar/ Pero a ella no le importa/ No sé porque ella está montando tan alto/ Ella debería pensarlo dos veces/ Ella debería hacer lo correcto por mí/ Antes de que ella se despida/ Ella debería pensarlo dos veces/ Ella debería hacer lo correcto por mí/ Ella dijo que viviendo conmigo/ La está derribando, sí/ Porque ella nunca sería libre/ Cuando estaba cerca/ Ah, ella tiene un boleto para montar/ Ella tiene un billete para viajar/ Ella tiene un billete para viajar/ Pero a ella no le importa/ A mi bebé no le importa, a mi bebé no le importa/ A mi bebé no le importa, a mi bebé no le importa/ A mi bebé no le importa, a mi bebé no le importa/ A mi bebé no le importa. "Boleto para pasear,/ En mi corazón./ Te di con gran ilusión/ Y toda mi fe./ Un viaje hacia el amor./ Yo sé que debes hacer,/ De allí no puedes volver,/ Sin mi querer./ Boleto para pasear,/ En mi corazón./ Te di con gran ilusión/ Y toda mi fe./ Un viaje hacia el amor./ Yo sé que debes hacer,/ De allí no puedes volver,/ Sin mi querer./ Estoy inquieto por tener tu amor/ Por siempre, siempre,/ En mi corazón./ Por eso te tengo que dar/ Boleto con el que podrás pasear./ Si quieres pasear,/ En viaje de amor, Boleto feliz" (Letra de Litto Nebbia).

Si bien hay una adaptación de la letra de The Beatles, la idea central se conserva, la chica que sólo es mencionada en la versión de Los Gatos Salvajes y no en la inglesa.

Ella está destinada a que, por el amor hacia ella, debe aprovechar el boleto para pasear, reconocer el amor del otro y si quiere recuperar su "libertad" la única salida que tendrá es, hacerlo a través del amor que él dice tenerle.

La sugerencia en la versión española, es que la chica debería pensarlo dos veces, antes de decirle que no. Es decir, que para una mujer no basta con que piense una vez y con ello sea suficiente, sino que, debe volver a hacerlo, como si la primera no fuera válida, el pensar de esta mujer no le permite llegar a que su mente forme orden y relacione sus ideas, sus conceptos, sus sentimientos. Descartes, debería haber propuesto que el pienso luego existo,

es sólo para los hombres, las mujeres estarían en la obligación de hacerlo más de una vez, con lo cual sus principios filosóficos estarían desdoblados, unos para varones y otros para mujeres.

También aquí se encuentra que la mujer no necesita reflexionar más de una vez, sino que el varón acepte sus reflexiones y sus sentimientos. La propuesta en la letra inglesa, no es casual que sea una de las elegidas por Los Gatos Salvajes. En la letra de The Beatles, también la mujer corre el riesgo por aquello que recibió por parte del varón, su ilusión, su fe, un viaje hacia el amor, que tendrá que hacer, pero no es una condición libre, ya que para poder regresar ella lo podrá hacer sin su querer, es decir, hay una supeditación en el viaje, no hay un disfrute libre, sino el mismo está condicionado a que él la siga queriendo, se podría decir que, si en el viaje él la deja de querer, qué le ocurrirá a ese amor, a esa chica.

Nuevamente aparecen los rasgos de poder de uno sobre el otro. No hay una propuesta sincera, sino un viaje que condiciona la relación amorosa. El sujeto varón sabe que el viaje hacia el amor por parte de ella está administrado por él, él sabe lo que ella tiene que hacer, sino, no podrá volver, es diabólica la propuesta, tan violenta que si quiere volver de esta realidad, todo dependerá del querer del varón, un querer afectivo, pero también donde se puede jugar una decisión arbitraria, que puede perderse y no se sabe dónde ella quedará, porque el viaje es sobre su corazón según The Beatles y en la versión de Los Gatos Salvajes, casi como una posición dramática se anuncia desde el comienzo que él se va a entristecer y concluye que la decisión que la chica tome, a ella no le preocupa, una nueva versión, la culpa queda del lado de ella.

Simple Doble de Los Gatos Salvajes:

“¿Por qué heriste mi corazón?” (Since you broke my heart)
(Intérprete The Everly Brothers) (Letra y Música Don Everly):

“Dicen que el blues pasó de moda/. Llorar es actuar como un niño./Mientras cada día estamos separados, amor, ¿cómo puede ser que nunca lo haré? Desde que me rompiste el corazón./Dicen que la mejor manera es que no te importe,/solo juega unas manos de solitario,/lee un libro o estudia arte./Todos los remedios no funcionan para mí desde que me rompiste el corazón”. “¿Dime por qué eres así?/¿Dime tan sólo la

verdad?/Tú un día me amaste con locura./Pero luego a mi corazón, lo heriste de amor./Andas buscando un nuevo amor,/Para llenarlo de dolor./Yo avisaré a mis amigos./No los podrás engañar,/Y así, herirlos de amor./¿Dime por qué eres así?/¿Dime tan sólo la verdad?/Tú un día me amaste con locura./Pero luego a mi corazón,/lo heriste de amor,/lo heriste de amor,/lo heriste de amor” (Letra de Litto Nebbia).

Hay en las canciones de Los Gatos Salvajes, una fuerte insistencia sobre las heridas de amor que padecen los varones y que fueron ocasionadas por la mujer que amaba y dejó de hacerlo. Hay una necesidad de dejar al otro, en este caso la mujer, con el peso de que debe hacerse cargo de la culpa de su estado. Como si esa mujer fuera una plaga, el varón les avisará a sus amigos para que ellos no sean engañados por ella.

No hay posibilidades para esta mujer de llegar a dejar de sentir amor e incluso de buscar otro. En estas canciones las mujeres deben confesar absolutamente todo, decir la verdad, como si vivieran todo el tiempo en el mundo de la mentira y que desde ahí se relacionara con el mundo. El varón no disfruta del amor, o disfruta el que le brindan, está en permanente vigilancia de los movimientos y sentimientos de la mujer, pero no es tratada como sujeto, sino como un protosujeto de amor. Las preguntas serían: si no hay sujeto de amor, parecería que lo que busca el varón es el control sobre el otro para poder ser satisfecho, pensamientos, sentimientos, una larga lista de exclamaciones que siempre están llenas de reclamos y exteriorizaciones de sus sentimientos lastimados, donde su corazón es el órgano elegido, pero eso no es casual y si alguien dice que su corazón sufre, nunca va a sonar tan fuerte como si eligiera otro órgano. Darle esa posibilidad a las letras y a los sentimientos, es lo más cercano a lo romántico y una herramienta segura para llegar al otro y a sus objetivos. Esto no quiere decir que cuando cualquier sujeto sufre una emoción fuerte, necesariamente el órgano de choque sea el corazón. Es fuerte la metáfora que el corazón del sujeto fue herido de amor, no original, puesto que el amor representado, entre otras, es el de un niño que dispone de un arco con una flecha.

“Yo soy el mejor” (Letra y Música Litto Nebbia, 1965):

“Pienso sólo en mí/Pues muy seguro estoy/Que ninguna se resistirá/A mis besos de amor/Porque yo soy el mejor.../Pienso sólo en mí/Pues soy rey del amor/Todas me dan su cariño/Por estar junto a mí/Porque yo soy el mejor.../”.

Según relata en su libro Mario Antonelli, esta canción es un rock de los más potentes y salvajes de esos años sesenta. Es cuando Nebbia compone éste tema a sugerencia de Fogliatta, como respuesta a la actitud ganadora según este, de los grupos que se veían en *Shinding*,¹⁰ es decir, escribe una letra que interpele a los sujetos “*shindingistas*”. Si bien no se duda de ésta anécdota, éste sujeto creía tener poder sobre los otros y esos otros son mujeres, las cuales parecerían no cuentan con ninguna herramienta para defenderse de estos avasalladores, quienes no consideran ninguna situación del otro y, que sólo les importa ellos y su situación.

Como varón, volver de la realidad sería difícil, porque están bajo el mandato que impone el capitalismo y enfrentan a las mujeres como objetos, que, en vez de adorarlas, es el mismo objeto el que debe ser adorado, es una posición muy bizarra, donde la creatividad termina arrastrando al sujeto creador a sus zonas oscuras, que terminan siendo clara sobre la vida de los seres humanos y sus relaciones.

“Me tienes que besar” (Letra y Música Litto Nebbia. 1964):

“Yo quisiera saber, /Si me vas a besar/Cuando yo te lo pida a ti/Allá en la obscuridad.../Me tienes que besar/Me tienes que besar amor/No puedo soportar/Ese aroma de miel/Subyugante sabor/Que tienes en tu piel/Me tienes que besar/Me tienes que besar amor/ Si te marchas/Oh sufriré/Oh lloraré/de desesperación...”.

Los lugares de inspiración a veces resultan diferentes, en este caso es una canción que Litto Nebbia compone en la habitación del Hotel Argentino, ubicado en la calle Avenida de Mayo en la actual Ciudad Autónoma de Buenos Aires, lugar donde se hospedaban Los Gatos Salvajes. Ahora como antes, este varón le exige a su amor que le corresponda, porque si ella no lo hiciera el sufrirá y el llanto y la desesperación ocupara su existencia.

¹⁰ En los Estados Unidos, emitido por la cadena ABC, desde el 16 de septiembre del año 1964 hasta el 8 de enero del año 1966, fue un programa televisivo de espectáculo de variedades. Sus creadores fueron Jack Good y Art Stolz, teniendo a Jimmy O'Neill. Se pudo ver en el programa a las bandas británicas como The Who, The Rolling Stones y Cilla Black, entre muchos otros.

Estos varones que se ven reflejados en las letras, demuestran permanentemente lo insoportable que les resulta la vida si la mujer no llega a satisfacer sus necesidades. Milan Kundera, escribió *La insoportable levedad del ser* y, estos varones son insoportables para esas mujeres, ya que la levedad de su propia existencia los conduce a demandar a las mujeres estar disponible para ellos, pero qué ocurre si no cumple, la respuesta. La toma de distancia por parte de las mujeres en las letras frente a las necesidades de los hombres tiene consecuencias. Los destinos de las mujeres pueden variar, desde ser consideradas malas personas, a estar obligadas al arrepentimiento y la inevitable vuelta, a ser abandonadas por culpables de su toma de decisión, a ser interpeladas y obligadas a cumplir aquello que los varones de las letras a través de sus compositores pretenden de las mismas. Tal vez el contenido de la próxima letra aclare y nos brinde una respuesta.

Otras canciones interpretadas por Los Gatos Salvajes:

“Perdonarse” (Letra y Música Litto Nebbia):

“... y no te acepte,/Mil disculpas me darás/Quizás también llorarás./Pero sé que perdonarte,/Yo jamás podré,/Hiciste lo que tu quisiste,/Hasta que marchaste,/Dejándome aquí./Ahora, que vuelvo a verte,/No puedo aceptarte,/Tú lo sabes bien./Hiciste lo que tu quisiste,/Hasta que marchaste/Dejándome aquí./Yo sin tu amor”.

El título de la canción no se corresponde con la letra, ya que el varón de la misma no quiere perdonar a su amor, porque ella lo abandonó. El título debería ser perdonarte y no perdonarse, ya que este remite al sí mismo y no al otro. Lo cual es doblemente egoísta este sujeto, puesto que no perdona y considera que esa actitud lo redime, él puede perdonarse por ella.

El perdonar implica no llevar adelante el castigo hacia nadie por una ofensa o supuesta ofensa que pudiera recibir y no quedarse en el más triste de los sentimientos, el resentimiento. El perdonar implica que se pueda llegar a absolver una pena y otorgarle a alguien la absolución para su libertad, esto entre otras posibilidades de lectura. Se debe considerar que quizás el perdonarse sea mutuo, pero no es común que ocurra en estas letras. A pesar de ello y por lo leído hasta aquí, no se busca un compartir, sino un desligarse y

proyectar en el otro la suficiente impugnación para que sienta culpa, porque hasta el final de la letra se insiste en que el otro hizo lo que quiso y eso conlleva a su malestar.

“Marian” (Letra y Música Litto Nebbia, 1964/1965):

*“Una hora de amor/Fue la que yo pase/Cuando te conocí/Después me separe/o algo no
s separe/bien no recuerdo lo que fue/Quizás no fue verdad/Lo que te prometí/Pero cuando
me fui/Yo sé que te sentí/Y ahora es verdad,
/juro que un día volveré/Marian siempre te diré/Oh Marian/ No me olvides por
favor/No conviertas en dolor/Lo que hay en mi corazón”.*

Esta letra permite algunas reflexiones sobre las representaciones de las mujeres, este varón se ubica en un lugar cercano a un ser superior sobre la mujer, el cual puede, pero no quiere, perdonar a esas mujeres que ama. El mensaje siempre es el mismo, la mujer no debe dañar al varón, si bien el no recuerda por qué se separaron, demanda que ella no le cause dolor a su corazón, algo que se podría llamar un clásico de las canciones de amor o amorosas. En el año 1964, Los Iracundos publican su disco *Los Iracundos*, donde aparece en la pista siete una canción titulada Marianella, de la lengua hebrea que significa “*la elegida*” por un lado y la “*compasión*” por el otro. Como así lo es Miriam también de origen hebreo.

“Amor & Fe” (Letra y Música Litto Nebbia, 1964):

*“Tú has de saber/Que te amo bien/Y que jamás/Te olvidaré pues fuiste tú/Quien me
dio amor y fe.../Nunca yo nunca yo/Te dejaré a ti de ama/Pero tienes que decirme/Que
me amarás de verdad...”.*

En el año 1979, el grupo uruguayo Los Iracundos publicaron un disco titulado *Amor y Fe*, en el mismo aparece la canción *Tú Me Diste Amor, Tú Me Diste Fe*, la cual contiene muchos rasgos de aquello que Litto Nebbia escribiera en la canción antes mencionada. Como si la letra de Nebbia y el título de su canción hubiera inspirado a los uruguayos a escribir este tema en su disco, o como si Nebbia tuviera ese poder de síntesis que les permitió a Los Iracundos explayarse, pero con la diferencia que en el tema de los uruguayos el hombre

se hace cargo y no desliza hacia la mujer nada que tenga que ver con la situación que se plantean en las canciones nebbianas.

“Otra Vez (eres mujer)” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Simulabas que mis besos te agradaban/ Y mentían tus labios al pedir uno más/Y decirme te quiero otra vez. /Pero cuando descubrí aquel engaño/De tus ojos mil lágrimas cayeron/Que fueron mi dulce venganza de amor.../Pedirás perdón a mi corazón/Más no habrá razón para dártelo/Quien traiciona una vez/Puede hacerlo de nuevo/Otra vez...”

Una nueva canción donde el varón se siente traicionado por la mujer, su descubrimiento es a través de una manifestación de amor, el beso, es entender que quien lo hace una vez lo hará para siempre. De forma tal, que esta mujer quedará estigmatizada toda la vida si este hombre logra convencer a los otros y otras de que ella es así. Ya se observó en otro tema que el advertirá a sus amigos cómo es ella, dejándola a merced de los juicios que podrá recibir por su comportamiento y no merecerá la confianza de los demás. Sobre los sentimientos de la mujer a través del beso, parecería que deja sin dudas sus argumentos, ya que el beso es muestra de afecto, como también de saludo y expresión de amor. Para Sheril Kirshenbaum, (2011), en su libro en español *“La ciencia de besar”*, sostiene que, en un beso, son los labios de las personas los que están transmitiendo aquello que quiere decir o sentir. En el sitio web de Little Thigs, hay una clasificación de ellos, estos son los besos: En la mejilla, De ángel, De piquito, Con la boca cerrada, Gentil, De un labio, Hombre-araña-Francés, Mordisco, Apasionado. No es ésta la mejor clasificación, sí es que el beso es una de las maneras con las que se transmite algo que está sucediendo.

La posición del varón ante esta situación del beso del otro, habla de la venganza de amor, la cual se manifiesta a partir de las lágrimas de la mujer, aquí no se contempla abrir la pregunta sobre el otro, qué le ocurre a esta persona, porque es mucho más cómodo sancionarla con la culpa, volviendo a la impetuosa necesidad de que se le deba pedir perdón a este varón, pero a

pesar de que pudiera ocurrir, la mujer no será merecedora del mismo, ya que no hay razón para otorgárselo.

En principio el lugar donde se ubica este varón, es el de no perdonar y lo hace porque ama, pero no pueda dejar el problema de lado. Estos varones son esencialistas, marcados por el pensamiento platónico de la esencia, es decir, del sustantivo y el adjetivo, de la manera en que las cosas son de una y no de otra, no hay una búsqueda del sentido. Todas las relaciones estuvieron marcadas por una mala experiencia. Se considera que el perdón permite vivir una experiencia que trasciende todo, la cual facilita a las personas su transformación y alivio de ese peso negativo, rígido, duro de la vida.

Sobre esto Deleuze (1986, 1984, 1978), siguiendo a pensadores entre otros como Hume, Lucrecio (1985), Spinoza, considera que vivir en el plano de lo trascendente no permite salir del amurallamiento, que se les impone a los movimientos, posibilidades de acceder a modos de vida que no impongan la falta de libertad sobre las acciones. Hay en estas letras una imposibilidad de salir del insalubre estado intoxicante de la dualidad platónica y esa dificultad cierra un mundo de posibilidades según el pensamiento de los filósofos mencionados.

La propuesta sería el corrimiento hacia un mundo inmanente, ese que quita la posibilidad de llegar a ser bloqueadores de la propia vida y la de los otros, de la libertad de existir por fuera del dualismo, conductor de infelicidad, consecuencia de los miedos de todo orden, causante de culpas, padecimientos de los timoratos y de la muerte. Esos sujetos varones de estas letras creen ser poseedores de la virtud de la intuición y la misma es sostenida por su tozudez, terquedad que se adjudican a partir de las leyes patriarcales imperantes. El platonismo, es una tradición patriarcal que penetró en el pensamiento a partir de la academia entre otros vectores transmisores, dejando al dualismo de pensamiento como firme convicción de certeza, de verdad, un metabloqueante de la vida de los seres humanos en la mayoría de sus actos, sean estos o no artísticos.

“¿Cómo Te Arreglas? (How do you do it?) (Letra y Música Mitch Murray – Peter Callender). Grabación original Gerry & The Pacemakers (1963)
Letra en castellano: Litto Nebbia:

“¿Cómo harás cuando yo no esté cerca de ti?/Muy sola y perdida estarás/ ¿Cómo te arreglarás?/ ¿Cómo harás cuando yo no esté cerca de ti?/No tendrás quien te guíe/Oh, ¿cómo te arreglarás?/De tu corazón sé que soy/ ¿Quién te guía, quién te cuida?/Dejarte sola ya no puedo/Pues temo que te pierdas aquí.../.

Esta letra denota el pensamiento de este y otros varones sobre las posibilidades de que una mujer sin él a su lado puede vivir. Aquí se advierte, la falta de imaginación, sólo es pura razón. En ésta letra no hay una preocupación digna, dignificante, sana, sino una clausura del otro, no hay una relación, hay una advertencia sobre la mujer, porque interroga qué va a ser ella si él no está.

Una mujer que no podrá tener acciones y si las tiene corre el riesgo de perderse y quedarse sola, para que esto no le ocurra el poder del hombre es tan determinante que termina “preocupándose” por ella, quedando sujeto a una relación, con una inútil que le impondrá que esté siempre a su lado, dejándolo temeroso porque ella no será nada sin él.

Aquí aparece una de las facultades que el patriarcado busca imponer, que es hacerle pensar al otro sobre sus carencias para enfrentar la vida, una vida llena de posibilidades. Esa facultad es la imaginación, la cual abre a cualquier ser humano un universo de contactos, de percepciones de sí mismo. Este hombre de la letra, lo único que puede hacer es clausurarle a esta mujer esos planos, para convertirla en su esclava, en una dependiente y esto le otorga el lugar supremo, donde el poder sobre ella y bajo cualquier otra circunstancia, sirve para someterla a un despotismo, que puede ser o no ilustrado.

“Qué Le Vas a Hacer?” (What you gonna do about it?) (Letra y Música: Payne-Carroll). Grabación original The Hollies. Letra en castellano: Litto Nebbia:

“Ah... la amo yeah yeah/Tú sabes que la amo... yeah yeah yeah yeah/Dime, dime pronto/Si confía, si me espera... porque/La amo yeah yeah/Y ella no lo sabe yeah

yeah yeah yeah/Nena, dime pronto/Si me escuchas/Si me amas.../En el vacío de tanta soledad/Ya no hay palabras que consuelen/Que otra cosa puedo hacer/Para dejar de sufrir/Que volver a intentar/Volver a repetir que.../La amo yeah yeah/Tú sabes que la amo yeah yeah yeah yeah/Dime, dime pronto/Si confía, si me espera.../Dime, dime pronto...".

La letra de Nebbia sigue consignando, como en otras canciones, el valor del tiempo en una relación, todo debe ser ya, pronto y en última instancia el varón debe dejar de sufrir por culpa del otro que no cumple con lo deseado y que anteponer sus necesidades.

La pregunta a un tercero sobre la situación que lo angustia, lo convierte a este en un médium, donde el cuerpo se corre y no se expone, dejando a ese tercero en cuestión que funcionaría como un adivino, que cuenta de los sentimientos de la mujer hacia el mismo. El querer saber sobre los sentimientos del otro lo convierten en un mendigo. Aparece aquí la soledad, que no es un tema menor en las letras de las canciones y no solamente del rock, sino en la mayoría de los temas de amor, al igual que el sufrir está puesto en el corazón.

El varón, paraliza el mundo que lo rodea solo para saber cómo la mujer a la que dice amar le responde, este sentir pone en pausa su vida y cuando comienza nuevamente, es a partir de darse cuenta que sus exigencias no se cumplieron, la vida no es más que la queja por el comportamiento que se tuvo sobre él, en si por el sujeto supuestamente amado, la mujer.

La realidad para estos varones, sólo cambia si él logra imponer ese mundo platónico de dualidades que el filósofo griego Platón logro imponer desde hace más de veintiséis siglos, donde la esencia por un lado y la apariencia por el otro coinciden. Un mundo donde las dualidades del estilo verdadero o falso, de los mundos habitados o no, de arriba y de abajo, el astro rey muestra la verdad ante las oscuras sombras que la caverna ofrece, el ser o no ser shakespeariano, entre otras. Mundo en el que funciona únicamente la esencia y la trascendencia, que formatean la vida, la moldean, administran, dejando ideas, dioses entre otros. Con lo cual el mundo de hombres y mujeres queda envuelto en una mortaja de oscuridad, donde la ceguera conduce como verdad a la ignorancia y el único y último hecho que propone el patriarcado capitalista, es vivir imaginariamente en una cueva abierta, pero como esclavos.

Las letras del rock argentino, no fueron un acontecimiento en cuanto a las problemáticas y vicisitudes de las mujeres, sino todo lo contrario, fue un verdadero y frontal anti-acontecimiento.

“Porque mi amor” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Yo no comprendo por qué te fuiste de aquí/Si yo te amaba como a ti nadie te amo/No alcanzo a comprender/Por qué, por qué mi amor, por qué, por qué/Por qué, por qué mi amor, por qué, por qué/Yo no comprendo porque te fuiste de aquí/Si yo te amaba como a ti nadie te amo/No alcanzo a comprender/Por qué, por qué mi amor, por qué, por qué./Por qué, por qué mi amor, por qué, por qué./Por qué, por qué mi amor, por qué”.

Los varones que narran historias a través de sus letras, pareciera que vivieran en otro espacio, uno tal vez virtual, pero cuando toman conciencia buscan compartir la responsabilidad, no ya el intento de hacer sentir culpable al otro, sino que todo ocurre bajo el manto de la responsabilidad, donde el perdonarse se convierte en el gran artífice de la historia.

Esta letra del grupo Los Gatos Salvaje, presenta a las mujeres como lo hace la frase de Arthur Rimbaud (1980: 75) *“Soy de raza inferior desde toda la eternidad”* pero no inhibe tener sentimiento, afecto, pero también demandas, que provienen del sufrimiento por las mujeres que les toco tolerar y donde la conveniencia juega un papel estelar en el reparto de causas que pudieran poner en peligro la felicidad y el corazón del sujeto masculino.

Este sujeto que siempre parece adolecer de algún problema cardiopático, adopta la postura de aquel pobrecito que solo pretende cumplir sus deseos y si no fuera así su corazón se partiría, es la representación del capricho de aquel varón insatisfecho, puramente egoístas de un narcisismo exacerbado con una gran cuota de pobreza en la escritura de las letras. Situación que no se sabe si es de adaptación o consecuencia de querer convertirlas en otra cosa, distorsionando el sentido, o la imposibilidad de hacer otro formato de letra que diera cuenta de una composición pensada más en el contenido que en la forma de acompañar la música. Estas letras son de cierta inferioridad compositiva, que agrava lo ya referido en cuanto a las mujeres.

AÑO 1966

En este año se editaron solamente dos discos, uno de Los Shakers: *Los Shakers* y otro de The Seasons: *Liverpool at Buenos Aires*. Los discos consultados fueron impresos en Italia, ya que no se producen más en el país, como muchos otros artistas, cuyas obras deben ser adquiridas en el exterior. Esto se presenta fundamentalmente en aquellos que fueron descatalogados por las compañías discográficas, o porque las mismas desaparecieron y sus catálogos no fueron retomados por ninguna otra, hayan sido estas nacionales o extranjeras.

AÑO 1967

Disco de Los Gatos: *La Balsa*

“Lo olvidarás” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Si prometió que te iba a amar/se olvidó y se marchó,/por eso no vayas a llorar.../Yo sé muy bien que encontrarás/él que te hará feliz/y olvidarás lo que pasó/con él.../En vano es el recordar/que se marchó y te olvidó,/por eso no vayas a llorar.../Yo sé muy bien que encontrarás/el que te hará feliz/y olvidarás lo que pasó/con él.../Lo olvidarás...”.

En esta canción el varón aconseja e intenta consolar a una mujer que finalizo una relación. Lo hace con consejos básicos, considerando la posibilidad de olvidar y encontrar otra persona para ser feliz. Aquí se invierten los roles. Están presentes, como tantas otras, dentro y fuera del rock, las acciones como el llanto, el olvido, el abandono.

Se puede advertir que el sujeto varón cuenta con el saber de qué es lo que le va a ocurrir a la mujer, porque ella superará su situación, a partir de sus palabras casi mágicamente. Esto se da de ésta manera ya que las relaciones humanas son observadas con rigor cuando se busca imponer las experiencias. Donde éstas últimas, son marcadas por las funciones duales de que es lo bueno o lo malo, lo lindo o lo feo, binomios que como se señaló más arriba se fueron enquistado en la sociedad y conviven con las desiguales entre hombres y mujeres.

“Madre, escúchame” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Madre, escúchame,/quiero decirte algo que quizás jamás comprenderás: quiero andar rodando y rodando/sin volver quien sabe hasta cuándo, pero, madre, de ti me acordaré.../Madre, escúchame,/en cualquier momento tú sabes que a tus brazos volveré.../Ya no importa ni cómo ni cuándo/si al lugar que yo vaya rodando,/Madre, de ti me acordaré.../Ella me miró y me dijo así:/hijo eres igual que las olas/Me besas y te vas...”

Ésta es una de las canciones donde la madre aparece como personaje central de la historia y que, si bien no tiene un nombre propio, su relación parental parece ser suficiente para comprenderla. No es tan larga la distancia entre esta madre del rock, con aquella del tango, donde es el único sujeto femenino bueno, comprensivo, la que estará dispuesta a perdonar. La madre debe entender el alejamiento de su hijo como en este caso, pero que tendrá su recompensa, porque su hijo volverá a sus brazos y ella no hará más que aceptar la relación descrita con las imágenes de las olas, los besos y el alejamiento.

Aquí parte como un náufrago y la madre lo sabe, sólo que lo metamorfosea en esa imagen sentimental, es la madre resignada, la que debe dejar a su hijo libre para que este corte el lazo que termina siendo patógeno, el que impide el crecimiento de este varón. Una madre que sabe que éste hijo repite una relación donde la conveniencia cae como sospecha de la misma. Una madre que debe esperar y conformarse con una promesa, él nunca se olvidará de ella, por las dudas tenga que volver a sus brazos.

“Un día de otoño” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Era un día frío igual a los de otoño/y ese día tú me dabas tu amor. /Era un día frío igual a los de otoño/y ese día me entregaste tu calor.../Soy feliz al recordarlo/y estoy triste al pensarlo.../el otoño ha llegado y tú no estás”.

Aquí el tiempo juega su papel, el varón espera el regreso de ella, ya que piensa y siente que no está todavía. Habla solamente de aquello que ella le brindaba a él amor y calor en el frío otoño, nunca fue fácil determinar qué sienten estos varones hacia la mujer que está o no a su lado. Solo puede presentar como prueba de la relación su recuerdo, pensamiento, sentimiento y

espera que el otro venga hacia él, no hay una intención, como en otros casos observados un movimiento, una acción por parte del varón, hay una actitud pasiva, es el otro el que debe hacer ese movimiento, esa acción parecería implicar que no es casual, la mujer debe estar atenta a todo aquello que él su hombre necesita, desea y espera, que ella sea la felicidad de este sujeto.

“Yo no quiero soñar” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Después de trabajar/ tuve que descansar,/muchas horas dormí y soñé/Que tenía una mujer/ que me hacía feliz/y me daba su afecto y su amor./La ciudad no era igual:/luces y gran color/adornaban sus calles sin luz./La gente no era igual/y en sus rostros noté/que sentían dicha de vivir.../Ya no quiero soñar,/no quiero recordar/que mi vida siempre será igual:/volveré a trabajar,/volveré a descansar/y volver otra noche a soñar...”

En el sueño de este hombre, la mujer a diferencia de tantas otras, logra darle felicidad, amor, afecto. Pero cuando despierta y se encuentra con la realidad ya nada de eso puede seguir ocurriendo, porque esa realidad es tan dura que sólo lo conduce a descansar y es en ese lugar donde él es un hombre que estaba al lado de alguien que le daba lo que necesitaba. Retorna el recurso donde él nunca parece tener esa capacidad que ella si posee, amor, afecto, felicidad para brindárselo a los otros.

Es una canción de los años '60, que conserva en su contenido las historias actuales. Muchas parejas viven esta situación y aparecen resueltas con violencia cuando la mujer no cumple con las demandas del hombre en la realidad cotidiana como en la laboral. Esa realidad y la necesidad de descanso se convirtió con el paso del tiempo en un tema, el cual desata violencia en la relación y esto es consecuencia de cómo se vive hoy, que no se diferencia de lo anterior como en esta historia, la cual no desarrolla cómo termina resolviéndose la problemática, hoy se llama violencia de género.

La rutina, logra devastar las familias, las relaciones laborales, las de amistad, de amor entre muchas otras que pueden aparecer, pero el varón

busca resolverlo la mayoría de las veces con un solo sujeto, la mujer, esa con la que está compartiendo la vida cotidiana.

“Me harás pensar en el amor” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Ahora que te has ido he comenzado,/he comenzado a vivir mejor./Ninguna mujer me hará sentir amor/pues desde hoy ninguna miraré/No miraré sus ojos/ ni escuchare su voz/Pues me hará pensar en el amor,/pues me hará pensar en el amor./Mas creo que cuando pasa y pasa el tiempo/yo sé que una mujer he de buscar,/una mujer que este aquí unas horas/y pueda mis deseos apagar./No miraré sus ojos/ ni escuchare su voz/pues me hará pensar en el amor,/pues me hará pensar en el amor...”

Aquí se encuentra un varón que después de haber terminado su relación con una mujer, quien lo hacía sentir y llegar a pensar en el amor a partir de sus ojos, de su voz, resuelve por experiencia, no mirar más a los ojos a otra mujer, pero si buscara a otra, una mujer que este con el *solo unas horas* alguien transitorio, sin despertar en el sentimiento alguno y su vacío continuará.

No se sabe por cuánto tiempo él seguirá pensando el amor que le brinda la mujer y sus encantos, rescata la imagen de la mujer por horas, horas de presencia de una trabajadora sexual, que por más que la mirará a los ojos y escuche su voz, ella no le provocará ningún sentimiento. Dato este que en muchas oportunidades los hombres que acuden a los servicios de mujeres por sexo, se dedican a lamentarse de su vida y llorar por ello.

Es un postulado patriarcal capitalista y quizás también histórico, que las trabajadoras sexuales sean utilizadas como escape cuando una relación amorosa termina. Sin embargo, esa creencia de que estas trabajadoras son incapaces de hacer sentir y sentir amor, las estigmatiza, es el pensamiento arbitrario del patriarcado capitalista más fuertemente.

“Ayer nomás” (Letra y Música Moris & Pipo Lernoud):

“Ayer nomás/Pensaba yo si algún día/podía encontrar/alguien que me pudiera amar./Ayer nomás/una mujer en mi camino/me hizo creer/que amándola sería feliz./Ayer nomás/esa mujer entre mis brazos/y la besé sin fundamento../pensaba que así sería feliz./Hoy desperté/pensando en ella y me di cuanta/que estábamos equivocados../ninguno ya sabía amar./Ayer nomás/pensaba yo si algún día/podría

encontrar/alguien que me pudiera amar./Hoy desperté y vi la calle y vi la gente,/es todo gris y sin sentido.../la gente vive sin creer./Ayer nomás/pensé vivir feliz mi vida,/hoy comprendí/que era feliz ayer nomás.../Ayer nomás..."

Esta canción si bien tiene la letra cambiada, pero la idea es la misma y tiene mucho que ver con la anterior. Aquí la prostituta, sin ser mencionada como tal, también está presente, una mujer a la que se la puede besar y ser besado. Si bien la canción original tiene un sustento político y crítico hacia el momento en el que se estaba viviendo para muchos sectores sociales, en ese original de Moris y Lernoud hay una crítica hacia la sociedad y una salida en falso. Ese escape hoy también se da, porque todo sucede dentro del mismo sistema patriarcal capitalista globalizado, el cual ofrece según el momento, sus diferentes juegos quiméricos para considerar que algo cambia, antes esto se llamaba espejos de colores por oro.

En la letra de Los Gatos y al igual que en la de Los Gatos Salvajes, el varón siempre busca salvarse a partir del amor que el otro puede y debe brindarle, es la ecuación *ámame y me sentiré vivo*, realizado en todos los planos. Qué posibilidades tiene la mujer en estas letras de ser amada, sería algo como *ámame y podré amarme*. Pero el *ayer nomas*, remite a un pasado incierto donde solo fue feliz *ayer nomas*.

Disco de La Cofradía De La Flor Solar: *La Cofradía De La Flor Solar. Histórico.*

"Ella No Vino Hoy" (Letra y Música Morcy Requena/Néstor Candi, 1967):

"Ella no vino hoy/Otra vez que se va/Presiento que no volverá/Y tanto que la amé, ya pasará/No es que me duele al fin/No me puede lastimar/Es que la soledad/A veces es total/Me acostumbré a verla entrar/El cuarto frío está/Se empaña el ventanal/Pero no deseo llorar/Y aunque no vuelva más/Podré seguir/Me queda fe y amor/Para soñar y dar/Ella no vino hoy/Otra vez que se va/Presiento que no volverá/Y si en algún lugar/Otra mujer he de hallar/Sabré que he vuelto a estar/Por la vida otra vez".

Aquí las reflexiones son sobre una relación es un ir y venir, pero que no demuestra resentimiento, el sujeto varón se permite la posibilidad de que ese final que la mujer propone, dado que no sabe si volverá, le abre un mundo,

donde otra podrá llegar y él se volverá a reencontrar con sí mismo y con la vida. Describe un mundo en el que viven muchas personas, en el que se profundizó la soledad. Tiene este varón la idea de que algo le sucederá y continuará su vida, situación que lo dejará huérfano de tener que sentir el cuarto frío, la ventana empañada. Un sujeto que observa la realidad que le acontece y aprovecha ese momento para describir cómo es vivir en soledad.

La diferencia con otras letras, es que este sujeto varón se propone alejarse de la queja, esa que está tan presente cuando las relaciones finalizan, pero deja en evidencia que las relaciones son de acostumbramiento hacia los otros. Sin embargo, se despoja de alguna manera del deslizamiento hacia el otro de la culpa y se ajusta a la realidad vivida y, lo que podrá vivir sin necesidad de mostrarle a la mujer el abandono, la culpa, se distancia de aquello que se propone como modelo.

“Te Deslizaste En Mi Costado” (Letra y Música Kubero Díaz/Néstor Candi, 1967):

“Así te deslizaste en mi vivir/Sucio y amargo ya/Allí donde guardé una vez la flor/Tuve tal vez una ilusión/Que quizás fuera de amor/Y fue que allí estuviste, tan mujer/Que hasta temí una voz/En fin que es tan difícil convivir/Si la ternura se gastó/Nada crece del dolor/Deslizaste en mi costado/Una fe que no voy a perder/Deslizaste en mi costado/Simple amor/Mujer, te deslizaste en el lugar/Donde ya tiempo atrás/Deje criaturas claras sin saber/Que no tendrían calor ni paz/Desgarradas por amar/Y si una vez surgió el amor/Rostro al silencio fiel/Que fue tan solo un hombre y su mujer/Que proyectados dejen/Su crear verdad amor”.

Se observa nuevamente una pareja donde el convivir pone fin a la relación, a pesar de los sentimientos como la ternura, el sujeto varón como en la letra anterior tiene fe, no aparece la queja, ni la culpa hacia la mujer, hay posibilidad de tener proyectos que den lugar a crear un amor verdadero, hay en estas dos canciones una bajada a tierra de que es una relación de pareja y el lugar que ocupa cada uno. Este varón hace mea culpa de su vida, considerando el vacío en el que aparece la falta de calor, de paz, que provoca el desgarramiento del amar. La Cofradía De La Flor Solar, fue una experiencia comunitaria única en el país, puede ser que esos hombres tuvieran una

relación diferente con las mujeres con las que convivían y esa realidad de vivir y sentir hace la diferencia cuando de convivencia se trata.

AÑO 1968

Disco de Los Gatos: Viento, dile a la Lluvia

“La mujer sin nombre” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Estaba yo tomando un café o algo así/ y entonces vino ella y me beso./Después al otro día de nuevo la encontré/y me volvió a besar y algo más.../Recién hoy me di cuenta/que su nombre no lo sé./Mujer sin nombre./yo te amo igual...”

En la misma línea que en las letras anteriores, al hombre le importa mucho aquello que la mujer le hace sentir. Aquí, ese varón no sabe el nombre de la mujer, pero esto puede en ciertas situaciones no importar. Las relaciones ocasionales que mantiene con ella, sea darse un beso o algo más, no resalta en ningún momento su nombre. Es importante saber que el nombre es la forma en que la palabra designa algo o a alguien, el ser nombrado significa ser sujeto de lo contrario ocuparía el lugar de objeto, aunque, en esta situación él pueda sentir amor sin nombrarla.

En las conversaciones, tanto entre hombres con mujeres, de aquellos con sus pares, o de ellas con las suyas, es muy común que las personas no se dirijan hacia el otro u otra, llamándolos o llamándolas por su nombre de pila. El nombre propio se pierde o desdibuja detrás de los apelativos, tales como “*pelotudo*” o “*boluda*”. Tal vez esta letra sea un “homenaje” a esa forma de comunicación, aunque no sea esto cierto en verdad. Aquí de lo que se trata es de que, a pesar de no saber su el nombre de la mujer, este varón no lo pregunta, ella no exige ser nombrada, y esto puede dar lugar a lo que el sentido común denomina amor a primera vista.

“Déjame buscar la felicidad” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Déjame decir que todo terminó, /déjame decir que de nada sirvió/un momento de amor para lograr/si era algo que podía perdurar. /Déjame decir que mañana me iré, /déjame decir que nunca volveré, /es mejor que siga solo hasta el final/para poder encontrar felicidad. /Un momento de romance, soy feliz, /pero pasa el tiempo/ y todo terminó...”.

Un hombre necesita poder manifestar su nuevo estado donde la felicidad se hará presente en su futuro, pero en esa necesidad queda claro uno de los valores más importante en la vida de los seres humanos y que es el tiempo. Aquí se hace presente, por un lado, decir lo que se siente y por el otro, aprovechar el tiempo. Pero no se observa que en realidad este sujeto lo que quiere es estar sólo hasta el final y ese es su estado de felicidad. Mientras los otros son transitorios y descartables. Es interesante que en muchas producciones letrísticas la soledad termine siendo una molestia, un obstáculo, cuando en realidad es una verdadera y sincera realidad a la que el aspira. Algo de lo ocasional de las relaciones se pone en movimiento en estas canciones, donde cuando no funcionan como consecuencia de la insatisfacción varonil, todo se termina como necesidad para salvarse, aunque quede como un naufrago en la vida, porque en el puerto que aborde hay una garantía establecida por el varón, encontrar a otra mujer a la que se le reclamará que cumpla sus deseos para él ser feliz.

“Una nube en tu vida” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Yo no quiero pensar que seré en tu vida/una nube que pasa y que luego se pierde. /Eso no puede ser, yo no me lo merezco, /Mi cariño es más grande/ que el que te han brindado. /A la luz de la luna diré que te amo. /Ella responderá: todo todo es en vano. /Qué es lo que puedo hacer/ para que no te marches/y ser solo una nube que pasa y se pierde”.

En algunas canciones de Los Gatos, el varón puede incluso llegar a considerarse casi la nada misma, lo cual si llegara a serlo sería trágico. Aquí puede ocupar un vacío, sintiéndose una nube que como tal y metafóricamente pasa por la vida de una mujer. Lo que se busca mostrar es que a pesar de los esfuerzos románticos que intenta proponer, declararle su amor bajo la luz de la

luna, ella seguirá en su posición y no cederá ante su petición. Hay en estos hombres de las canciones una actitud quijotesca en algunos momentos, pelear por ella es como enfrentar los molinos de viento modernos y no lograr ningún cambio en ella. Cuando en realidad en el fondo es mostrar que un hombre a pesar de aventurarse a querer recuperarla, ella no ceder y las consecuencias que aparecerán en él, en su cuerpo físico como psíquico, serán responsabilidad de ella.

“¿Dónde está esa promesa?” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Dónde está esa promesa/que un día hiciste por mí/y esas cosas que un día dijiste/qué harías por mí./Hoy tan sólo me queda hacer algo: esperarte pues regresarás./Yo no sé si lo harás/ si lo haces, muy bien estará./Dónde está esa promesa/que un día hiciste por mí/y esas cosas que un día juraste/qué harías por mí./Hoy tan sólo me queda el recuerdo/de esas noches que no olvidaré.../cuando tú me decías/Que nada serías sin mí.../Si es que aún estás enamorada/muy seguro tú me harás llorar,/hoy quisiera tenerte a mi lado/y darte mi amor”.

Aquí el varón está dispuesto a esperar el regreso de la mujer amada, quien le prometió amor, pero que ya no está dispuesta a dárselo de nuevo, él está seguro de que si ella regresara lo haría porque está enamorada y eso en los varones de estas canciones lo harán llorar con seguridad.

Ahora todo es a partir de una noche de estar juntos, donde el tiempo se detuvo y condensó todo lo posible en ella, situación que puede darse, pero es importante aquí hacer notar que parecería que él detecta que ella está enamorada y la ama, son cuestiones afectivas que no son iguales. Es importante señalar que este varón considera que, si ella regresa, esa situación estará muy bien, no se menciona que la misma le brindará afecto, es una situación a obedecer, de lo contrario, estaría contradiciendo algún mandato aquí no mencionado. Ya Freud, en su obra *Psicología de las masas y análisis del yo*, en el capítulo VIII, Enamoramiento E Hipnosis, advertía que el enamoramiento es un revestimiento y que esto sucede cuando no hay verdaderamente necesidad de “amar” y busca intensamente en su trabajo la

relación entre el enamoramiento y el estado hipnótico, estableciendo que no hay una gran distancia entre ambas.

Disco de Los Gatos: Seremos Amigos.

“Seremos amigos” (Letra y Música Litto Nebbia):

*“Un día te amé y eso fue ayer,/hoy no puede ser.../ todo ha de cambiar./Solos tú y yo
podríamos ser/ amigos nomás.../Solo seremos amigos,/amigos y nada más,/solo
seremos amigos/y nadie nos molestará./Es mucho mejor poder encontrar/en una mujer
mi amigo ideal./Si nunca existió amor de verdad.../Solo seremos amigos,/amigos y
nada más,/solo seremos amigos/y nadie nos molestará/Amigos nomas, amigos
nomás...”*

Algo de lo mencionado más arriba sobre confundir amor con enamoramiento, no deja de ser un estado hipnótico, el cual, al abandonarlo, en el mejor de los casos, se podría encontrar la propuesta de esta canción, donde la igualdad entre ambos la sigue estableciendo el varón, sin importarle qué siente el otro, en este caso la mujer. Lo que interesa es que, de un momento a otro, sin importar las necesidades y deseos, se interrumpe la relación, el varón establece una nueva forma ser amigos y nada más, ya que esto garantizará que los demás no los molesten, parecería que en el estado anterior había una situación que lo perturbaba y no la toleraba, por lo tanto, resuelve de un momento a otro que todo cambie, pero a partir de su deseo solo de amistad.

“La chica del paraguas” (Letra y Música Litto Nebbia):

*“Caminando calle abajo/ en un día de sol, /va la chica del paraguas.../todos mirándola.
/Ella mira las vidrieras sin pensar/que toda la gente mirándola está. /Es muy linda y su
cabello, / es el más suave que hay. /Ya son muchos los que de ella/ enamorados
están. /Están todos esperándola pasar/y ella bajo su paraguas nada ve.../Chica del
paraguas, /cierra tu paraguas/y abre los ojos al amor”*

Esta es una canción donde el personaje mujer, es una chica, la cual lleva un paraguas y se desplaza caminando y, no se da cuenta que los hombres la están mirando y uno de ellos espera que cierre su paraguas y dirija sus ojos hacia él, para que aparezca el amor. Aquí, como en la canción anterior, los sentimientos que aparecen se mezclan entre enamoramiento y

amor. Pero lo que Nebbia intenta mostrar, es que muchos otros están enamorados con solo verla pasar, son brisas sexuales sobre el ser mujer, nada tiene que ver con el enamoramiento, ni mucho menos con el amor. Esto es lo que se pretende establecer en la letra de la canción brasileña “*Garota de Ipanema*”. Se aclara que el género musical bossa nova, es una música de origen popular brasileña, la cual toma de la samba y del jazz su influencia y que Vinicius de Moraes y Antonio Carlos Jobim fueron sus grandes abanderados y, que influyeron con sus composiciones a los músicos argentinos, entre ellos a Litto Nebbia, “*La chica de Ipanema*” tal vez sea el himno de este movimiento.

“No hay tiempo que perder” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Yo veo que pasa el tiempo//y todos tienen tu amor../yo no sé si al final/tu amor mío será/pero mucho no he de esperar./Si se vive una vez/no hay tiempo que perder../te amaré y después me iré./No trates de enamorarme/pues nada conseguirás./Solo te puedo amar/ y después continuar/el camino que ya elegí./Si se vive una vez/no hay tiempo que perder../te amaré y después me iré./Tengo que terminar lo que comencé,/es por eso que no hay tiempo que perder./Las hojas de un calendario se caen/y nadie nadie las puede parar”.

Nuevamente un varón que necesita del amor de una mujer, pero ella elige dárselo a otro. El tiempo, juega un papel muy importante porque solo se vive una vez, como en otros momentos ya descriptos él debe en este caso terminar algo que él comenzó. Le interesa conseguir aquello que se necesita a cualquier precio, más aquí que el afecto puede estar a disposición de todo. Con lo cual el ser objeto de deseo, de posesión está siempre presente, casi como un trofeo logrado. El objeto que sea, pero trofeo, un objeto que se obtiene a partir de un éxito conseguido o de una victoria lograda. Se entrega cuando se compite por algo, en la tercera concepción del término trofeo, se puede leer que es una parte de un animal que se cazó o pesco en forma disecada. Quizás la figura mitológica de la sirena sea la más representativa para comprender o tratar de entender lo propuesto en la letra.

“Esperando a Dios” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Tan sólo una voz/de pequeño me enseñó a rezar/y una voz ahora puede guiar/gente a luchar. /Si una mujer/a un hombre puede hacer feliz/también puede a muchos hombres más/ hacer llorar. /Yo paso mi vida esperando, /esperando la caída del sol, /esperando que llegue el verano/y esperando, esperando.../esperando a Dios”.

Esta canción de resignación, de rendición, permite encontrar la capacidad de una mujer que puede hacer feliz a un hombre y que al resto los hará llorar. Aquí el tiempo es una figura fundamental, dado que él no está disponible para la mujer, sino para Dios. Y será otro varón el destinatario del tiempo tan valorado, donde las hojas del calendario podrán caer sin importar, al menos hasta el verano, luego no se sabe qué ocurrirá con este hombre, los otros, la mujer y Dios.

“Cuando llega el año 2000” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Año 2000.../todos te esperarán,/año 2000.../te querrán conocer,/¿Cómo será el amor?./¿cómo será el dolor?/¿existirá la paz?./ existirá la fe?./Todo esto lo sabré/cuando llegue el año 2000./Yo no sé,/no sé si viviré,/no sé dónde estaré/en el año 2000.../Año 2000,/de ti se habla hoy,/año 2000,/te quiero conocer./¿Cuál será tu mujer/distinta a la de hoy?/Me quiero imaginar/lo extraño que será./Todo esto lo sabré/cuando llegue el año 2000./Yo no sé/no sé si viviré,/no sé dónde estaré/en el año 2000”.

Ante la incertidumbre de cómo será el nuevo siglo, el hombre pueda preguntarse por la mujer, que será de ella en ese futuro, sentir tal vez que él no lograra estar en ese momento, pero igual la incluye. Si se considera que el interés no está puesto en ella, sino en el año 2000, lo importante no se ubica en el cómo será la mujer de ese tiempo, sino en que *deberá estar*, esto implica que no hay posibilidades de futuro sin ellas. Si bien se está ante una situación sobre el lugar ocuparan las mujeres imaginando el 2020, algo incierto una incógnita se abre cuando se escribe la canción, el tiempo será quien lo determine.

“Eres un hada al fin” (Letra y Música Alfredo Toth):

“Ayer soñé/ y en mis sueños te vi. /Eras un hada pequeña/de dulce mirar. /Y también vi/tu cabello volar/como mil nubes que pasan/y no vuelven más. /Hoy desperté/vi que el sueño era real. /Eres un hada al fin, /eres un mundo en mí. /Igual que ayer/yo te vi frente a mí, /no eres un sueño, /tan solo eres un hada al fin”.

Aquí es una versión de mujer transformada en hada, donde los dones de aquella se ven representados en la otra, es un tema donde se intenta dar cuenta de un sentimiento, donde no aparece el amor, sino la forma en la que la siente. Tal vez esa forma en la que se habla de una mujer tiene que ver con quien compuso la canción, ésta es una de las pocas que no escribió Litto Nebbia y la diferencia se observa porque no es tan lacrimoso su sentir, ni de reclamo, no es la kafkiana de la metamorfosis.

“Corriendo en la oscuridad” (Letra y Música Litto Nebbia):

“El día se ve lindo y agradable, /la gente se confunde con el sol/y yo sigo corriendo en la oscuridad.../en la oscuridad. /El sol brilla en la cara de la gente, /sus rostros se confunden más y más/y yo sigo corriendo en la oscuridad.../en la oscuridad.../Una mujer me ve y se detiene, /me quiere hablar/ y darse a conocer, /y yo sigo corriendo en la oscuridad.../en la oscuridad”.

Se presenta en esta canción el verdadero hombre de este incipiente rock argentino, un ser confundido, donde su habitud es la oscuridad interior, no hay manera que los otros, ni la mujer que se cruza en su camino pueda hacerle notar esa oscuridad, no ve el sol que alcanza a todos incluido a el mismo, que pueda iluminarlo y aclarar su lugar oscuro. El protagonista ve un mundo de personas, pero distingue que solamente una de todas ellas se le acerca y se interesa por él y ese ser es una mujer. Pareciera que en las canciones donde el hombre y la mujer se encuentran, es aquel el que queda casi suspendido en la luz antes de caer en la oscuridad sostenido por una mujer.

“No me olvides” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Necesito la mañana/para poder ver el sol,/necesito de la noche/para poderme enamorar./y si hay algo que yo/ mucho necesito es tu amor.../no me olvides, no te olvides,/dame, dame tu calor./Necesito el otoño/para poder meditar,/necesito el verano/para poderme divertir./Y si hay algo que yo/mucho necesito es tu amor.../no me olvides, no te olvides,/dame, dame tu calor”.

Se vuelve a estar en presencia de un hombre que debe atravesar las estaciones del año como ser; el verano y el otoño, sin tiempo para él para meditar, divertirse y se refugiar en la noche y en el sol, donde en la noche podrá enamorarse y durante el día ver el astro rey. Pero para ella, solo quedara la oportunidad de que no lo olvide, dado que él es un hombre que necesita amor. Se repite el planteo de que, si hay algo de las mujeres en estas canciones hasta ahora observadas, es que ellas deben seguir atentas a los movimientos y acciones del otro y saber que en estas la mujer participará, pero sus movimientos y acciones estarán a disposición de aquello que el hombre necesita independientemente de ella.

Disco Simple: Los Abuelos De La Nada:

“Diana Divaga” (Letra y Música Pipo Lernoud/Miguel Abuelo, 1968):

“Diana es la niña que besa las flores/saluda a los pájaros y canta/Diana divaga yo acaricio su piel/ella me da un beso y yo escapo con él/Tiene una historia verde y amarilla/con una guitarra y un pájaro./Diana, vienen hombres hacia acá/Diana no te pongas a llorar/Diana, ellos a la guerra van/Diana, a tus flores pisarán./Diana divaga yo acaricio su piel/ella me da un beso y yo escapo con él/Tiene una historia mi Diana divaga/que cuando la beso un ángel sonríe”.

Pareciera que Diana es una niña y no una mujer adulta, ella se encuentra en un espacio de tiempo un lugar diferente al que está el otro, ella ante la realidad concreta se pone a llorar, no se sabe si llora de susto o se da cuenta qué esos hombres que vienen pisarán sus flores, destruirán su mundo. El sujeto que describe la situación disfruta la manera en que vive Diana, la considera una divagante, pero que tiene su historia y él puede sentir y hacer sentir a otros, en este caso un ángel, aquello que le otorga un beso de ella.

Aquí, como en otras letras, el sujeto mujer le provee al varón una serie de posibilidades de sentir y sentirse de una manera diferente, cuando ella no

está junto a él éste desbarranca. Sin embargo, esa situación de posibilidades que las mujeres abren a los hombres, tengan la edad que tengan, termina siendo el vector por el cual estos “viven” su invivible vida llena de quejas. En los años ‘60, la juventud se encontraba ante mucha confusión, fundamentalmente en todo aquello que tuviera que ver con el sentimiento que el amor posibilita.

Una letra donde, *“la ocurrencia disparatada carece de función cognitiva, pero esta carencia es sustituida por una intensa función emotiva”* (Colomba, 2011: 224).

“Tema En Flu Sobre El Planeta” (Letra y Música P. Lernoud/M. Abuelo) (1968):

“La tierra era antigua/como el mar y como el sol. /Ella estaba sola, /vino el hombre y la alambró. /El rosal se dio al aire, /ebrio de luz y color: /Asesino, el jardinero, /una guía colocó. /Lo acostumbró, lo adaptó. /El hombre nació desnudo/y creció junto a una flor/luego se creyó fuerte/y de la flor se separó/ya no la amó, la abandonó”.

En esta letra no aparecen las mujeres representadas, en este caso es la tierra, donde aparece mal tratada por los hombres, incluso hasta llegar a matar si su situación avasallante se ve afectada, como ser por un jardinero. Esa misma necesidad de alambrear la tierra para su dominación, es la misma que los hombres adoptan como actitud ante todo aquello que puede ser dominado, lugar que muchas veces es ocupado por las mujeres.

“Lloverá” (Letra y Música Miguel Abuelo, 1968):

“Lloverá/esta noche lloverá/lloverá/esta noche lloverá/en una gota vos vendrás/en una gota llegarás/lloverá/Llegarás/hecha lluvia llegarás/llegaré/y de tu agua beberé/me amarás/entre lluvias y metal/te amaré/en la danza del oleaje/y luego morirás/mientras me ames morirás/morirás/en la lluvia muerta estás/en la lluvia muerta estás...”.

Esta es una forma de ver la relación lacónica que se proponía a fines de los años ‘60, como se mencionó anteriormente, es consecuencia, por un lado, de la confusión existencial del cambio que se avecinaba, por el otro, la crisis del patriarcado capitalista como la dominación, la esclavitud del otro, que podría estar representada por la tierra, los animales, las mujeres.

Disco Simple de Miguel Ángel Peralta (Miguel Abuelo): *Miguel Abuelo & Nada*.

“¿Nunca Te Miró Una Vaca De Frente?” (Letra y Música Miguel Abuelo):

“No me mires más, no vaca/No me mires más, por favor/No me mires agresiva/Tu cara de vaca me hace mal. /Y la vaca mira, mira/Y la vaca no se va/Esta vaca me analiza, /Ella profundiza y yo me voy. /Tu mirada es muy profunda/Tu mirada me hace mal/No me mires más, no vaca/Quédate pastando en tu lugar”.

La representación de la mujer en esta letra, se ubica ante los posibles sentimientos de una vaca, es su profunda mirada la que él rechaza, sin embargo, esta sustitución apela a una hembra animal, una vaca.¹¹ Esto tal vez sea por aquello que, *“como dicen los letristas, que la gente interprete lo que quiera”* (Colomba, 2011: 224).

AÑO 1969

Disco de Los Gatos: *Beat N° 1*.

“¿Dónde está, cómo fue?” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Quién apagó la luz/ que nos guiaba.../ ¿Dónde está, cómo fue?/Quién descubrió tu amor/cuándo yo no estaba.../ ¿Dónde estás, cómo fue?/Llegará un momento/en que todo /será igual que una comedia/y ya no preguntaré.../ ¿Dónde está, cómo fue?/ ¿Dónde está, cómo fue?”.

Aquí Nebbia, al igual que en otras canciones, se pregunta sobre cuestiones que tienen que ver con el accionar y aconteceres de una mujer. El motivo último es lograr una serie de respuestas a sus interrogantes, el control sobre ella, control que va acompañado por la administración de los flujos

¹¹ El 2 de octubre de 1970 el grupo británico Pink Floyd edita su obra *Atom Heart Mother*, en cuya tapa aparecen un conjunto de vacas, las cuales fueron fotografiadas por Storm Thorgerson, quien diseñó justamente la misma. La fotografía fue realizada en un área rural, siendo una vaca frisona la que aparece en un primer plano conocida con el nombre de Lulebelle III. El motivo de haber realizado la portada del disco con animales, como en este caso, vacas, fue para que la misma sea representativa de la música psicodélica y no tan floydiana. El lugar de los animales en las obras de los artistas no es menor, a diferencia de Pink Floyd, Miguel Abuelo recurre a ellos de una manera diferente, tanto la vaca, como las mariposas, le sirven para ubicarse en principio como víctima de ellos o encontrar la forma de anclarlo a su lado. Los Floyd entendieron que la imagen de una vaca era una manera de romper con una condición musical y pasar a otra, el valor y valorización no es la misma.

libidinales. Esta mujer llegó a descubrir sin su presencia el amor, el despertar de ella a la vida amorosa irrumpe en el imaginario de este sujeto como interrogante. Esto marca la idea que tienen muchos varones, sobre que la mujer puede perder su virginidad con otro que no sea él, pero lo más sustancial es cuando le pide explicaciones sobre *cómo fue*.

“Soy de cualquier lugar” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Tú cuerpo es mío/cuando yo decido que así ha de ser/pues tengo ganas de amar/y nada puedes preguntar/cundo ves que me voy../Yo soy de cualquier lugar/y voy a cualquier lugar,/yo soy de cualquier lugar../En el otoño tu lugar/estar siempre junto a mí es/y en el verano ya me voy/y no te debe de importar/si total te quiero igual./Yo soy de cualquier lugar/y voy a cualquier lugar,/yo soy de cualquier lugar”.

Ésta, como otras letras, dejan en claro la posición del hombre ante la mujer, el varón puede hacer y deshacer lo que quiera en una relación y ella deberá estar siempre sujeta a sus necesidades, caprichos, que evidencian las relaciones de poder al interior de una pareja. Se intentará aclarar algunos términos que tienen relación con el afecto, por ejemplo; el término querer, que aquí se utiliza de forma despectiva, tiene varios usos, uno de ellos se lo relaciona con el afecto, pero primariamente, el concepto querer se asocia con el poseer, hacerse de algo, como también tiene su relación con el precio de las cosas, luego se presenta como sentir cariño o amor. Por lo tanto, querer, al igual que el enamoramiento no se corresponde con el amor, ya que este no implica un sentimiento hacia otra persona cuando no se le desee todo lo bueno, donde el sentido de la vida está en juego. El amor es el no deber ser, que a diferencia del patriarcado capitalista que busca imponer en forma esclavista el deber ser. Además, marca el lugar que cada uno ocupa en esta relación, es decir, *yo me iré, pero tú me esperarás*.

“Flores y cartas” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Deja que comience mi partida/total ahora sé que no eres mía../y esas flores que un día te traje../¿dónde estarán?, y esas cartas que un día escribiste../¿dónde están?.../Flores y cartas que ya no vuelven,/flores y cartas que ya no vuelven./Verás que cuando me haya ido,/dirás: a ese no lo he conocido./Y esas flores que un día te

traje.../¿dónde están?.../Flores y cartas que ya no vuelven,/Flores y cartas que ya no vuelven...”

Las letras de Nebbia, son una de las vías para poder llegar a demostrar que todos los males que padecen los hombres son por culpa de las mujeres que les tocaron. Son tan culpables, como en este caso, que necesita que lo deje partir, como si para hacerlo sufrir aún más, la mujer lo tuviera encarcelado a su lado. Nuevamente aparece el tema del tiempo, representado en las flores y en las cartas, ellas ya no volverán. La pregunta es sobre el valor que se le otorga al tiempo, preocupación que tiene la humanidad desde su origen como tal, qué se juega en ese tiempo, que pasa entre estos hombres y estas mujeres, es decir, cuál es la esencia de esas relaciones de pareja.

“El otro yo del señor negocios” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Hombre importante, tú eres el dueño, /el que dirige una sociedad../Cuéntame ahora, cuéntale a todos, /Cuánto pagaste por esa mujer. /Tu imagen es la de un gran señor/y no eres así../Cuéntame ahora, /Cuéntale a todos/cuánto pagaste por esa mujer. /Tendrías que buscar la solución, /no traicionarte más...”

Cuál es la solución que se propone aquí para este señor que dirige una sociedad, no se sabe si la dirige, si es o no el presidente o un poderoso empresario o banquero. Pero la propuesta no aparece, ningún sujeto poderoso renunciaría a sus intereses y poco le importa esa mujer a la que le paga por sus servicios sexuales. Las prostitutas vip, son laureles a conseguir, que se ponen en juego, en lugares donde la mayoría de los seres mortales tienen vedado. El punto es que la prostitución sea o no vip, es consecuencia de cómo la sociedad se estructura, como estratifica, donde hay prostitutas para señores adinerados, no tanto e inclusive pobres.

El traicionarse es seguir manteniendo una sociedad que le otorga la salida a sus mujeres ejerciendo la prostitución, cuando podrían estar haciendo algo que mejore su calidad de vida, ya que por más cuidados que tenga la misma, los riesgos existen todo el tiempo y en eso a veces se le va la vida. Sin embargo, alguien lo interpela, le dice que cuente cuanto pago, que se lo diga a todos, es la censura de la sociedad quien le habla, pero el consejo está puesto en que el mismo deje de traicionarse.

“Escúchame, alúmbrame” (Letra y Música Litto Nebbia):

*“Quise conocer el mundo por doquier,/No pude encontrar ni un amigo ni mujer,/Quise
conocer el mundo por doquier,/Mi vida comienza cuando muere el sol,/Mi historia
termina cuando así lo quiere él./Escúchame, alúmbrame,/Escúchame,
alúmbrame./Después de tanto andar y caminar,/No tengo nadie en quien poder
confiar;/Después de tanto andar y caminar,/Me quedan días blancos aún para
vivir,/Tengo la esperanza de que él me Escuchará./Escúchame,
alúmbrame,/Escúchame, alúmbrame”.*

Litto Nebbia eleva una plegaria *“Esperando a Dios”*, como si fuera su única salida ante la vida que lleva, nada ni nadie conforma a este hombre y es interesante que aparezca en las letras del rock, porque en el mundo en el que se encuentra este varón se siente disconforme con todo y con todos, sean hombres, mujeres reales o imaginarias, tiene la esperanza de ser escuchado quedando a merced del ser supremo.

“Lágrimas de María” (Letra y Música Litto Nebbia):

*“Quién puede amar a María,/tan sólo por un día,/quizás así se sienta mujer./María es
de todos: puede ser tuya o mía.../solo le falta quién la ame.../Lágrimas de María
llorando cada día,/lágrimas de María llorando cada día./María está muy sola./María
está cansada,/buscando amor no encuentra nada./No se siente mujer,/no sabe a quién
querer,/le falta un hombre que la ame./Lágrimas de María, llorando cada día,/lágrimas
de María llorando cada día.../María es de nuestro tiempo,/Y en nuestro tiempo hay
muchas,/muchas Marías que están solas.../Lágrimas de María llorando cada
día,/lágrimas de María llorando cada día”.*

Aquí María representa a muchas mujeres que aclaman ser queridas, esta simple mujer que puede ser de cualquier hombre, queda claro que quiere ser amada por uno de ellos. A ésta María le pasa las mismas cosas que a los hombres nebbianos, llora por la falta de afecto. Ahora bien, si es o no una prostituta nunca aparece la condición de por qué ella está en ese lugar en esa su realidad. No hay en estas letras un cuestionamiento al por qué las mujeres viven esa realidad. Las mujeres de estas letras participan de la historia de estas canciones y sus vivencias y tribulaciones no son nunca mencionadas,

siempre están presentes las situaciones que el varón atraviesa, sobre el cual tampoco se sabe demasiado sobre su realidad.

En los años '60, el tema de la virginidad de las mujeres no era una cuestión menor, éstas debían como mandato irrenunciable llegar vírgenes al matrimonio, dado que si era de ésta manera su honestidad estaba en juego. Tal vez por ésta razón, los padres y los familiares varones buscaban candidatos para estas chicas. Sin embargo, el peso recaía en ellas como culpables de trasgredir las buenas costumbres, pero la diferencia estaba que, si un hombre tenía relaciones con cualquier mujer su hombría y/o virilidad no era cuestionada, todo lo contrario, eran vistos por los demás como ganadores. Los contenidos letrísticos, son las vivencias de los miembros de los grupos Los Gatos Salvajes y Los Gatos.

Estas bandas tuvieron que pasar por muchas penurias, esto se puede leer en sus relatos de vida para llegar a ser lo que fueron y convertirse en una de las bandas fundadoras del rock argentino. Luego de producirse sus diferentes diásporas, le dieron a los argentinos y a su música, fundamentalmente Litto Nebbia, la posibilidad de encontrarse con músicos de gran virtuosismo compositivo, versátiles y de producción vertiginosa. Esto en artistas como Litto Nebbia, Ciro Fogliatta, Alfredo Toth, Norberto *"Pappo"* Napolitano, Oscar Moro.

Es importante considerar que para Litto Nebbia, la libertad y el viaje, eran elementos a los que apelaba recurrentemente en su búsqueda por encontrar y encontrarse en el mundo de aquellos años.

Disco de Almendra: Almendra

"Muchacha (Ojos de papel)" (Letra y Música Luis Alberto Spinetta, 1969):

*"Muchacha ojos de papel/adónde vas, quédate hasta el alba/Muchacha pequeños
pies/no corras más, quédate hasta el alba/Sueña un sueño despacito entre mis
manos/hasta que por la ventana suba el sol/Muchacha piel de rayón/no corras más, tu
tiempo es hoy/Y no hables más, muchacha/corazón de tiza/cuando todos duerman/te*

*robaré un color/Muchacha voz de gorrión/adónde vas, quédate hasta el día/Muchacha
pechos de miel/no corras más, quédate hasta el día/duerme un poco y yo entretanto
construiré/un castillo con tu vientre hasta que el sol/muchacha te haga reír/hasta llorar,
hasta llorar/Y no hables más, muchacha/corazón de tiza/cuando todo duerma/te robe
un color”.*

Es la descripción de una adolescente realizada por un varón, quien relata metafóricamente el intento de dominación de la misma, el cual busca tener relaciones sexuales con ella, teniendo controlada la situación. Hay una descripción, no sólo de una situación dominante por parte de este varón proponente, sino una descripción del cuerpo de esa “muchacha”, no de una mujer, la cual tampoco es nombrada por su nombre. Pero esta “muchacha” está en esos ojos de papel, de pequeños pies, de piel de rayón, corazón de tiza, voz de gorrión, pechos de miel, la cual deberá dormir, no correr, reír, pero, hasta llorar. Todo esto llevará al autor a robarle un color. Tal vez sea el de la pureza que tanto preocupaba a la cultura de los años ‘60.

En la edición especial de la colección de la revista Rolling Stone en el año 2013, publicó un listado de los 100 Mejores Discos Del Rock Nacional y el álbum de Almendra se encontraba en el mismo. Como así también ésta canción fue considerada un himno de amor erótico y esto fue considerado por la revista mencionada, por la cadena televisiva MTV y por el sitio web Rock.com.ar, en todos los países de habla hispana, *Muchacha*, como muchos la conocen y mencionan es la más destacada.

Alejandro Rozitchner (2010), considera que, en ésta canción, fundamentalmente en el verso donde Spinetta habla sobre robarle un color a esa mujer, ve una nueva moral de orden amoroso en pleno cambio cultural. Este autor, no ve ese nuevo paradigma, es decir, las cosas de una manera diferente, como en esta canción. Cristina Bustamante, quien era la novia de Spinetta y destinataria de la canción, le hace cambiar el término senos, por el de pechos, por entender que el primero podía ser asociado con un catálogo de corpiños, si bien esta simple participación fue una forma de ver que algo se estaba gestando, era nuevo y venía del lado de las mujeres.

A pesar de haber sido un gran amor para Spinetta, Cristina Bustamante, no es mencionada por su nombre en la canción, pero su letra la posiciona desnuda, pero con suma delicadeza terminológica. Los años '60 fueron de letras con muchos recursos metafóricos, que únicamente Luis Alberto Spinetta podía hacerlo.

Un giro se produce con las letras de Spinetta dentro del movimiento, que para Colomba (2011: 126), “es uno de los autores que encontraríamos dentro de la línea estilística de la letrística del rock argentino definida como *lírica*”.

“Ana no duerme” (Letra y Música Luis Alberto Spinetta):

“Ana no duerme/espera el día/sola en su cuarto/Ana quiere jugar/sobre la alfombra/toca su sombra/cuenta las luces/mira la gran ciudad/Ana no duerme/juega con hadas/tal vez mañana/despierete sobre el mar, el mar,/sobre el mar, el mar/Ana de noche/hoy es un hada/canta palabras/Canta y se torna en luz/sobre la alfombra/toca su sombra/cuenta las luces/mira la gran ciudad/Ana no duerme/juega con nada/tal vez mañana/despierete sobre el mar, el mar/sobre el mar, el mar/Ana no duerme/espera el día/sola en su cuarto/Ana quiere jugar/sobre la alfombra/toca su sombra/cuenta las luces/mira la gran ciudad/Ana no duerme/juega con nada/tal vez mañana/despierete sobre el mar, el mar/sobre el mar, el mar”.

En esta canción se puede encontrar las vivencias de una mujer adolescente, la cual Spinetta conoce muy bien, ya que se está refiriendo a su hermana Ana. Sin embargo, el mismo se ocupará de que Ana represente a muchas otras Ana, las cuales tampoco duermen y que no necesariamente tienen que llamarse así. Spinetta, manifiesta esa preocupación que describe en la letra y en otras, solo que lo hace con otros nombres de mujer.

Esta Ana, no es muy diferente a Penélope de Joan Manuel Serrat, las cuales pueden esperar afuera o dentro de algún lugar, estas mujeres lo que esperan es que las alcance la amistad, la comprensión, el poder llegar a ser amada según Spinetta. A las adolescentes de aquellos años '60, lo mejor que les podía suceder era salir de su mundo “*vulgar*”, para así llegar a ocupar otros espacios, otras vivencias.

Spinetta reflexionando sobre su canción y su personaje, advierte que esta Ana tiene esperanza, porque ella está despierta y lo puede hacer sobre el

mar, hay para él esa posibilidad, que no es la que tuvo Penélope de Serrat y esa esperanza la considera un síntoma. Penélope, espera adentro o fuera. Para Spinetta este personaje se recreó en otros de sus temas, con otros nombres. Y aquí aparecen las necesidades culturales de estas adolescentes, las cuales adolecen de amor, amistad, comprensión. Pero tienen la posibilidad de salir de ese mundo definido como “vulgar”, pudiendo ir a otros, él se está refiriendo a adolescentes entre 16 y 17 años. Pero lo sintomático es que tanto Ana como Penélope, van a ser liberadas de su mundo vulgar por un varón que les brindará esa posibilidad, ya que la necesidad de amor, de amistad y comprensión es con y a partir de un hombre.

“Que el viento borró tus manos” (Emilio Del Guercio):

“Era una chica que voló/vio florecer la luz del sol/y no volvió/El tiempo comenzó a pasar/las frutas no brillaron más/y el sol se fue, y llovió/Dónde estás ahora/que el viento borró tus manos/Dónde estás ahora/tu cara es muy gris/tu imagen se va/Temprano fue el atardecer/el patio no la llama más/en su lugar/quizás esté sentada aquí/en una silla de algodón/para mirar y mirar”.

Nostálgica descripción de una realidad, ella ya no está, lo bueno es que esa nostalgia que describe la canción, no abre la posibilidad del lamento lacrimoso, para poder pensarla. También la da lugar a este varón, que el recuerdo que tiene de ella, se irá diluyendo y que podrá llegar a aparecer en algún momento a través de una imagen metafórica, en esa silla de algodón. No deja de ser una situación por la que atraviesa Del Guercio, como en otras canciones, ésta mujer no tiene nombre, es tan sólo una chica, como en otros lugares una nena, cuando en realidad son mujeres. Estos diminutivos no alcanzan para sostener que ese varón, tenga la edad que tenga, está frente a una adolescente, que en definitiva es una mujer y no la representación como aquí de un potencial fantasma.

“Laura va” (Luis Alberto Spinetta):

“Laura va/lentamente guarda en su valija gris el final/ de toda una vida de penas/Laura va,/unos pasos la alejan/del pueblo aquel, donde ayer/jugaba al salir de la escuela/Laura pobre tu dolor/se cayó de una oración/por eso te vas con él/por eso te vas/y hay algo de bueno en tus ojos/sin querer/Laura ve, los años le han dado

la/resignación y el dolor/se fue con sus pocas tibiezas/Laura ve, aunque es grande/su vida comienza aquí, y a la vez/termina la sed de su espera/la valija pesa y él la ayuda a entrar/en el tren, la cubre de besos/y el sol también”.

A pesar de sus penurias envalijadas, ésta mujer Laura, logra salir de un lugar, su pueblo, del que guarda recuerdos de su infancia, de una determinada institución y no cualquiera, la escuela. El logro de esta mujer, a pesar de todo lo vivido, lo toma como un conjunto de vivencias que la acompañaran, pero que evidentemente le pesan, sin embargo, para que ella pueda partir, necesita la presencia de un hombre, el cual la acompaña a subir al tren con todas sus penas-experiencia, sus besos. No se sabe quién es este hombre, lo importante es que ella entiende que su vida comienza con este viaje, terminando con sus penurias entre muchas otras vivencias y más aun con la de esperar.

El color es muy valorado para la composición de imágenes en las letras de las canciones de Almendra, que suelen aparecer y no es casual el color elegido, aquí la valija es de color gris. Es la típica letra de una mujer que pasó su vida sufriendo y penando en un pueblo, todo aquello que representó su pasado, todo eso que esa valija transporta es la cultura de un sitio. Lugares llenos de postigos abiertos para mirar el afuera, como también ocurre en los barrios, pero la mujer queda aliviada a partir de la llegada de él, quien la llevará en un tren y la cubrirá de besos y el sol acompañará la nueva vida de Laura.

Laura se salva porque llegó su príncipe azul, el grupo Almendra, como también Vox Dei, Arco Iris y el Reloj, escribieron obras que se las puede considerar óperas de rock, formato éste que inauguro el grupo británico The Who, quienes ya tenían en el mercado su obra *Tommy*. La de los Almendra se titulaba *La ópera de la magia*. Será Spinetta el encargado de aclarar de que se trataba la obra en una entrevista realizada por la revista de moda de ese momento Pinap y que se rescata en el libro del Box Set de Almendra. La ópera se ocuparía de la búsqueda interior del hombre, las mujeres no tienen en todo caso esa posibilidad.

En la entrevista cuando de temáticas se trata, tales como el color de la piel, el sexo, credos o ideología, se establecen luchas y esto es consecuencia de que esa misma búsqueda del yo propio, no encuentran respuestas. Los

otros autores mencionados, en sus respectivas óperas tuvieron a los varones como los verdaderos personajes para el desarrollo de la misma.

Disco de Litto Nebbia: Litto Nebbia, Volumen I

“Rosemary” (Letra y Música Litto Nebbia):

*“Yo sé Rosemary/que tú Rosemary/aún no eres mujer,/yo sé Rosemary/que al fin
Rosemary/tu amor ha de nacer./Yo sé Rosemary/que al fin/Rosemary/a mí te
entregarás/Igual que una flor se entrega,/al llegar la primavera Rosemary/tu amor todo
mío será./Quizás Rosemary/en ti Rosemary/en mi Rosemary/existe otra ilusión./Yo sé
Rosemary/que al fin Rosemary/todo ha de salir bien,/igual que en esos cuentos/en
que, al llegar la primavera/Rosemary tu amor todo mío será”.*

Litto Nebbia, al igual que en las letras compuestas para Los Gatos Salvajes y Los Gatos, sigue conservando esa idea de posesión sobre el otro, como en este caso a Rosemary. La idea central es quedar absorbido, fundamentalmente en algo tan vital como es el sentimiento que el amor brinda, donde el objetivo final es la satisfacción en principio de las necesidades del varón, algo ya observado en otras letras

“Mujer De Los Mil Días”¹² (Letra y Música Litto Nebbia):

*“Mujer de los mil días/déjame, mirarte un poco más/tu amor no tiene secretos para
mí/déjame, amarte, amarte un poco más y así al fin/yo podré decir, mujer de los mil
días, eres tú, eres tú./Mujer de los mil días/déjame, besarte un poco más,/mucho más,
sólo una noche más,/y así al fin, él podrá decir,/mujer de los mil días eres tú, eres
tú./Mujer de los mil días/déjame,/amarte un poco más,/con tu cariño sería feliz, un día
más o una noche más, y así al fin, yo podré decir, mujer de los mil días eres tú, eres
tú”.*

Esta propuesta sigue los lineamientos ya señalados, aquí la mujer después de más de dos años, podrá ser considerada como tal y el varón recibirá el cariño de ella y así será feliz, algo que funciona como un mandato compositivo en las letras, la mujer está a disposición del aquel y este a ser

¹² Banda de Sonido del film: “El extraño de pelo largo” con la orquesta de Horacio Malvicino.

considerado como sujeto necesitado de afecto, el cual se beneficiará con lo recibido y su felicidad será consagrada.

“Verónica” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Sonrisas, miradas/quizás algo más/y una cita que vendrá. /Otro rostro más, que conocerá Verónica, Verónica, Verónica, Verónica/Palabras, la noche/un trago tal vez/y una canción que engañó. /Una noche más/en la vida de Verónica, / Verónica, Verónica, / Verónica, Verónica”.

Así como en el tango, en el mundo del rock, las prostitutas son tema de composiciones letristas. No hay ningún aporte a la realidad de estas mujeres trabajadoras desde este lugar, no hay una preocupación por ellas, tan sólo una descripción, lacónica como en este caso, del mundo que rodea a una prostituta.

“Canto Para Todos” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Canto para muchos, canto para pocos/algún día muero, quiero pisar mi suelo/quizás un día crezcan, muchas raíces/y conozcan todos la dignidad. /Canto para un joven, canto para un viejo/canto para esa chica, que no conoció la pureza, /yo canto para todos los que me escuchan/los que saben cómo es la libertad”.

Aquí Nebbia se ocupa de la mujer, lo hace a través del tema de la pureza en las mujeres, algo que siempre fue definitiva para la vida social de las mismas. El lugar de la sexualidad y de la virginidad no dejó de tener su peso, a pesar de los avances culturales conseguidos como sociedad en su conjunto.

Nebbia canta para todos, pero en el caso del joven y del viejo, no está determinado el interés por ellos sobre una cualidad como si lo hace con la mujer. Esto no es menor, ya que la pérdida de la pureza, es decir, la virginidad no deja de tener importancia en una época en la que se intentaba instituirlo como mandato social, cultural, religioso, político, en definitiva, de poder sobre el cuerpo del otro, en este caso, de las mujeres.

“Cierre” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Soy dueño de morir primero/después de sentir tu piel/soy dueño de saber primero/que no volverá a ocurrir. /Cuando escuches la guitarra seré yo/cuando escuches la chicharra será él, /que te viene a despertar, otra vez, como ayer/otra vez, como ayer”.

Esta letra es la descripción del lugar de dos varones frente a una mujer, con la cual tienen una relación de piel. Donde cada uno de ellos tendrá su lugar ya determinado, a tal punto, que los simples signos del sonido de una guitarra y de la chicharra los diferenciará. Forma también discriminatoria entre ambos, ya que son los sonidos los que anuncian la llegada, son los instrumentos las representaciones que identifican a las personas.

Disco de PIERO, *Piero*

“Yo Vengo” (Letra José Tcherkaski, Música: Piero De Benedictis):

“Vengo, desde el barrio chico,/desde mi cuadra, de casas alargadas./Yo vengo,/vengo de mi calle angosta./Yo no sé dónde andará María./Yo vengo, yo vengo./Vengo de la piel,/que tengo de ustedes./Vengo de robar/el último clavel./Yo vengo, yo vengo,/Yo vengo, yo vengo../Ahora tengo la nostalgia./Yo soy un hombre,/un hombre transeúnte./Yo vengo./vengo de mi tinto amargo/que anda solo y baja/por mi boca./Yo vengo, yo vengo./Vengo de la piel,/que tengo de ustedes./Vengo de robar/el último clavel./Yo vengo, yo vengo,/Yo vengo, yo vengo...”

La pregunta por dónde andará María y dejarla allí, la ubica en un lugar donde las respuestas quedan sujetas a la interpretación de aquel que lee o escucha la letra. El poner en duda, el no dejar clara la situación sobre una mujer, como en este caso, queda en el medio de una serie de frases que la aprisionan por ese yo masculino, que está todo el tiempo llegando, donde no hay dudas que es visible su situación. María queda en un lugar oscuro, oscuridad que siempre o casi siempre interpretada como que está en infracción. Una situación culposa cuando es revelada o imaginada, donde la libertad está condicionada por los mandatos patriarcales capitalistas. En determinadas letras el no saber dónde está ella, es un tema de preocupación por parte del varón que compone la letra, pero esa letra es el devenir de una política y no de una casualidad.

“Caminando Por Caracas” (Letra José Tcherkaski, Música: Piero De Benedictis):

“Caminando por Caracas/la gente me saludaba y andaba/yo levantaba mi mano de hermano/y Caracas me abrazaba... a mí./Mira qué color Caracas/que calor en tus mujeres Caracas/que ritmo tienen tus calles y valles/que se mueven, que se mueven... así./Caracas, Caracas, el Ávila, el Guaire/El Pulpo, La Araña, tu Sabana Grande/ya los siento míos, ya lo siento míos./Tomate otro palo hermano/que esta noche yo te pago en Caracas/ y esta noche yo te brindo mi vale/por qué sos venezolano ... a ti./ Caracas, Caracas, el Ávila, el Guaire/El Pulpo, La Araña, tu Sabana Grande/ya los siento míos, ya lo siento míos/Che Caracas...”

Es difícil saber a qué se refiere Tcherkaski con el calor de las mujeres de Caracas, se puede inferir que se refiere al calor sexual de las mismas, pero no hay posibilidad de afirmar esa intención. Esa imagen de las mujeres caraqueñas, no brinda ninguna posibilidad de representación, deja una incertidumbre, que no es esta exclusividad del autor de la letra sobre este particular. Es en tanto, una continuidad de muchas otras, si bien es muy subjetivo decirlo, el calor remite a la calentura y esta inexorablemente al sexo y la sexualidad de otro/a. Es posible entonces preguntarse si lo único que se puede apreciar de las mujeres de Caracas es su calor y nada más.

“Fumemos Un Cigarrillo” (Letra José Tcherkaski, Música: Piero De Benedictis):

“Fumemos un cigarrillo,/para poder conversar./Tomemos alguna copa,/tenemos mucho que hablar./Hablar, hablar... tenemos mucho, que hablar./La vida no pasa en vano,/las horas duelen, se van./Todo el amor que tuvimos,/no lo podemos matar./Matar, matar... no lo podemos matar/La noche tiene silencio, el agua también es mar./Recordemos nuestras cosas,/ también es bueno llorar./Llorar, llorar... también es bueno llorar”

Se puede suponer que el sujeto al que le habla este varón que escribe la letra es una mujer, donde el intento es recuperar una determinada relación, donde el amor intervino como participante activo entre ambos. Y en la apelación final este sujeto varón, sostiene que también es bueno llorar

Si bien no hay resignación, si hay una necesidad de reconocimiento a partir del hecho de escapar de los valores y mandatos patriarcales donde se

considera las bondades de llorar, pero es más necesario hablar, conversar, donde el cigarrillo, beber una copa, mediarían en la conversación. Hay también y esto juega para ambos participantes, una valoración del tiempo, un tiempo en el que el amor es más importante, que son determinante en la relación y en las posibilidades de recuperarla. Sin embargo, acá las horas duelen porque el tiempo es efímero y, *La vida no pasa en vano*, algo debe quedar entre ellos para sentarse y conversar.

“Tomamos Un Café” (Letra José Tcherkaski, Música: Piero De Benedictis):

“Tomamos un café, después otro café/y tuve que esperar para volverte a ver./Nos vino la angustia sin saber por qué./Vivo una duda hoy, o es quizá, tal vez, /imaginación será, eso puede ser./Muy largos los silencios sin una explicación;/a veces conversamos sobre nosotros dos/pero lentamente hablamos del amor./Vivo una duda hoy, o es quizá, tal vez,/imaginación será, eso puede ser./¿Por qué nosotros hoy/peleamos el amor?/Costumbre de querer/muy solos, somos dos./Tomamos un café, después otro café/y ahora yo recuerdo historias y al pasar/me pregunto en tus ojos sobre el amor y el mar./Vivo una duda hoy, o es quizá, tal vez, imaginación será, eso puede ser./¿Por qué nosotros hoy/peleamos el amor?/Costumbre de querer/muy solos, somos dos”.

Aquí nuevamente Tcherkaski, como en la letra anterior, casi como una ratificación sobre la necesidad y la importancia de mediadores como el café, antes el cigarrillo y una copa. El amor es vital para recuperar una pareja, donde como antes, la mujer no aparece mencionada como tal, sino que debe entenderse al leer el tema que el que escribe es un varón que se dirige hacia una mujer. También es el agua y el mar, los elementos presentes en el encuentro. Aparece como en otras letras la idea de que el amor es lo mismo que el querer. Como también rescatar que para que haya amor cabe la posibilidad de peleas, simplemente porque es costumbre. No hay cuestionamientos ni culpas ni culposos solo se evidencian elementos de la naturaleza que interactúan frente a esta relación, que ayuda a recordar que *solo somos dos*.

“Tengo La Piel Cansada De La Tarde” (L.: J. Tcherkaski, M: P. De Benedictis):

“Tengo la piel cansada de la tarde gris tan gris. /Guardo, guardo los verdes, verde de tu bosque. /Voy con ramas secas a buscarte. /Después llego hasta vos como la tarde. /¿Dónde, amor?/ que caminas herido/ ¿Dónde? Corazón partido/puedo recordarme yo./La pena, pena,/pena de tu boca./¿Dónde amor?/¿Dónde amor?/La pena, pena, pena,/pena de tu boca./¿Dónde amor?/Cuando soy el día y con mi cuerpo al aire voy,/soy, soy la mañana de celestes solitarios,/siempre que soy busco tus ojos claros/porque soy, que me soy entonces te extraño”.

Aquí el ser varón se ve potenciado por el otro, centrando esa situación en los ojos claros de ella. Posibilidad que no es determinante para satisfacer una necesidad personal, sino un reconocimiento del otro convencido del amor que representa la mujer como tal. Es la vía de resolución del encuentro, a pesar de la pena que ella lleva en su ser, pero sus ojos claros, existir a través del otro, lo que puede imponer riesgos, aquellos que podrían inhibir ser cada uno como es.

“La Gringa” (Letra José Tcherkaski, Música: Piero De Benedictis):

“Llegaste a mi ciudad viniendo de otra orilla./Vos eras de otras tierras y te llamaron gringa./Tuviste soledad, te dolió Buenos Aires/y caminaste largo ofreciendo tus manos./Gringa gringa gringa gringa/ gringa gringa gringa gringa mamá/gringa gringa gringa gringa/gringa gringa gringa gringa mamá./Ahora con tu sangre vieja te miro y te entiendo./Comprendo y me voy acercando mientras vas andando./Después, fuimos nosotros, nosotros callando/y ahora te extrañamos y como siempre te olvidamos./Y entonces pienso que dijiste alguna vez/amor amor en un idioma que no entiendo/y entonces pienso que dijiste alguna vez/amor, amor, amor”.

La mujer representada por la madre en ésta letra, permite advertir el lugar de la misma, donde se la reconoce tardíamente, pero también se la extraña, para luego olvidarla. El paso del tiempo le permite a éste varón reconocer a la madre y lo importante es el lugar que se le vuelve a asignar al

amor, como en este caso al de una madre. Una madre, que padeció, como muchas otras, la discriminación por ser inmigrante. Esta forma de discriminación no aparece cuando Tcherkaski habla del padre, encarnado en la canción *Mi Viejo*, si bien vuelve al tema de la sangre, para éste cuenta solamente la su padre y la de su madre serán considerados a partir del paso del tiempo, sangre vieja es la forma utilizada.

Disco Simple de Miguel Ángel Peralta (Miguel Abuelo): *Miguel Abuelo & Nada*.

“Mariposas De Madera” (Letra y Música Miguel Abuelo):

“Mariposas de madera/yo te voy a regalar/a ver si te guardas algo/ y no lo largas a volar. /Mariposas de alas de agua/no te quieras escapar/si te busco no te encuentro, /y cuando te encuentro no estas. /Oye amigo toma la red/vamos al río ven a pescar/oye amiga dame la mano/que ya es hora de caminar”.

Aquí, el Abuelo vuelve con los animales, en este caso, son las mariposas, las que intenta anclar a su lado, a pesar de que son de madera y sus alas de agua. Pero éstas alas no le permitirán volar, por eso no tendrá libertad, si bien son hembras estas, ciertas figuras literarias que aparecen en las letras son el reflejo de cómo los varones describen la relación con las mujeres.

La mujer amiga de esta canción, no tiene la misma participación activa que la del amigo, ella está para acompañarlo a caminar, en tanto el varón es invitado a pescar con la red. La pesca, en el imaginario colectivo, no es una actividad que suelen hacer las mujeres, la misma es para los hombres. Si bien las mujeres aparecen en ciertas situaciones pescando, éstas tienen que ver más con la subsistencia, que con cualquier otro designio tanto cultural como social.

Disco de La Joven Guardia: *El extraño de Pelo Largo*.

“El Extraño De Pelo Largo” (Letra y Música Roque Narvaja y Enrique Masllorens):

“Vagando por la calle/Mirando la gente pasar (la gente pasar)/El extraño del pelo largo/Sin preocupaciones va/Hay fuego en su mirada/Y un poco de insatisfacción (de insatisfacción)/Por una mujer que siempre quiso/Y nunca pudo amar, jamás, jamás/Inútil es que trates de entender/O interpretar quizás sus actos/Él es un rey extraño/Un rey del pelo largo/Hay fuego en su mirada/Y un poco de insatisfacción (insatisfacción)/Por una mujer que siempre quiso/Y nunca pudo amar, jamás, jamás/Inútil es que trates de entender/O interpretar quizás sus actos/Él es un rey extraño/Un rey del pelo largo/Vagando por las calles/Mirando la gente pasar (la gente pasar)/El extraño del pelo largo/El extraño del pelo largo/El extraño del pelo largo/Sin preocupaciones va”.

Esta es una de las canciones emblemáticas de la música del rock argentino del año 1968, no sólo porque el disco se vendió durante tres años, sino por el volumen al que las mismas llegaron, casi dos millones de copias. Convirtiéndose en un fenómeno musical, pero también comercial en aquellos años. Al año siguiente, el tema se materializó en un film, se estrena la película homónima protagonizada por Litto Nebbia.

Luego de cincuenta años, vuelve a tener ese protagonismo la canción, ya que aparece en el film argentino *El Ángel* en el año 2018, un film coproducido entre Argentina y España, inspirado en la vida de Carlos Robledo Puch, dirigida y guionada por Luis Ortega, con el papel protagónico de Lorenzo Ferro.

La letra de la canción no es más que el reflejo de la realidad de los nuevos jóvenes, no había gente de pelo largo en la película, Nebbia, debió cortárselo a pesar de que el pelo era importante para él. Si bien fue grabada y editada por el sello Vik, la compañía CBS rechazó la canción por entender que no se podía decir pelo, sino, cabello.

El hombre de esta canción hereda a ese que aparece desde el comienzo en las letras del rock argentino. Aquí es un náufrago, vagabundo e insatisfecho, que se encuentra en esa situación a partir de que una mujer no lo ama como él esperaba que lo hiciera.

El tema fue considerado como un segundo himno, al mismo nivel que *La balsa* de Los Gatos. En 1971 el grupo intentó repetir el éxito con el tema *La*

Extraña De Las Botas Rosas sin lograrlo, tuvo presencia en el público debido a que fue cortina de un aviso de Coca-Cola (Kreimer, Polimeni, 2006: 45 - 46).

“En El Pueblo De San Esteban” (Letra y Música Félix Pando y Roque Narvaja):

“En el pueblo de San Esteban/una noche fui a bailar/con el cura de la capilla me puse a conversar/y una dama saque a bailar/que me empezó a explicar,/que el marido iba a llegar/y de palos iba a dar/San Esteban, San Esteban, San Esteban./El bailongo de lo mejor esa noche resultó/y entre ruido y diversión, el marido apareció./Que trompada que me dio/que de palo que me pegó/fui a parar al mostrador/y el burrero me insultó./San Esteban, San Esteban, San Esteban”.

En ésta letra se encuentran una serie de realidades del pueblo San Esteban. Este sujeto que asiste a un baile se encuentra viviendo unas realidades que parecen desopilantes. Cabe preguntarse qué está haciendo el cura de la capilla en un baile, qué está haciendo allí una mujer comprometida, personajes que se relacionan a partir de una mujer. El marido que aparece y lo golpea, situación que acompaña el burrero insultándolo, en conflictos como en este caso de una pareja, que se resuelve a través de terceros, evitando la realidad de la convivencia.

Este tercer sujeto, es utilizado para que la pareja siga evitando su vivencia interna. El marido no toma la decisión de hablar con su mujer, sino que actúa golpeando a este otro sujeto que fue a un lugar a bailar y tener alguna experiencia sobre lo que allí pueda surgir, sin embargo, nadie asiste a un sitio bailable pensando que terminará golpeado por otros hombres. Esto es lo que sucede cuando las parejas evitan la verdad de lo que acontece en sus vidas y para ello intensifican explicaciones asignando a los otros su infelicidad, provocando en parte la tan hoy presente violencia de género.

“La Muerte Del Extraño” (Letra y Música Roque Narvaja):

“El cuerpo sobre la vereda quedó/fue un accidente, alguien se disculpó. /Pero él ya estaba muerto por equivocación. /Su pelo largo la vereda limpio, de su costado mucha sangre salió. Y su mano de artista formó una cruz. /Víctima de la crueldad de la sociedad/el extraño de pelo largo/murió en la soledad”.

En esta canción, se advierte el destino de una generación, esa que tanto hombre como mujeres comenzaron a vivenciar en la década de los años '60. De esa generación fueron muchas las personas que terminaron como el extraño de pelo largo durante la dictadura cívico-militar comenzada el 24 de marzo de 1976. Ya en el comienzo del disco se marcan las vicisitudes y tribulaciones del extraño de pelo largo, el cual termina siendo víctima de una sociedad patriarcal capitalista. El orden de lo extraño habitó las letras de La Joven Guardia, como si esta juventud de hombres y mujeres¹³ de la década de los '60 fueran vistos como portadores del pensamiento de La Joven Guardia, es decir, aquella que se veía representada en las palabras que acuñaba el himno del mismo nombre de la Unión de Juventudes Comunistas de España.

La trilogía compuesta por el grupo, *El Extraño De Pelo Largo*, *La Extraña De Las Botas Rojas* y *La Muerte Del Extraño*, es una síntesis del destino de los lugares asignados a hombres y mujeres surgidos en los años '60.

Disco Simple de La Cofradía De La Flor Solar:

“Sombra Fugaz Por La Ciudad” (Letra y Música K. Díaz/N. Candi, 1969):

“Trueno gira, por la ciudad,/con su aullido brutal de neón./Rostros que van por el horror, sin un gesto, vacíos de amor./Soy la sombra fugaz,/que va por la ciudad percibiéndolo todo sin hablar./Observando la soledad,/escuchando de pie, esos gritos de angustia y dolor./Cerca la voz, volverá la fe,/y ojos fijos que ya no ven./Soy la

¹³ Las mujeres también tuvieron su extraña, representada en la canción que la banda tituló *La Extraña De Las Botas Rojas*. La letra de ésta canción demuestra que en definitiva lo que interesaba es su aspecto exterior, lo hace claro el remate final en su últimos tres versos, allí está representado el interés de muchos hombres por las mujeres de su tiempo, hoy en día no cambió sustancialmente ese pensamiento. “La otra tarde caminando/Iba con mucha ilusión (con ilusión)/Con sus nuevas botas rosas/Fue al encuentro de un amor/En sus ojos se veía/Muchas ganas de vivir (de vivir)/Ella buscaba al extraño/Que en un sueño la beso/Tenia botas muy largas/Anillos al por mayor/Colgantes y medallones/Para mostrarle a su amor/En sus ojos se veía/Muchas ganas de vivir (de vivir)/Ella buscaba al extraño/Que en un sueño la beso/Tenia botas muy largas/Anillos al por mayor/Colgantes y medallones/Para mostrarle a su amor/La otra tarde caminando/Iba con mucha ilusión (con ilusión)/Con sus nuevas botas rosas/Fue al encuentro de un amor/¿Quién es?/Y qué se yo/Que bien está”. Sobre la publicación de los discos de éste grupo, se ha dado información poco clara, hemos considerado que ante las dudas que pueden brindar los mismos discos, como es el caso del disco “*La Extraña De Las Botas Rojas*”, no se lo consideró dentro del período dado que el simple se publicó en el 1971 de ésta canción y en el larga duración aparece la leyenda: *La extraña de las botas rosas*”. Una confusión que viene aportada por los mismos autores del libro sobre la historia del rock en la Argentina que no tomaron al grupo La Joven Guardia como parte del mismo.

sombra fugaz que va por la ciudad, percibiéndolo todo sin hablar/Observando la soledad,/escuchando de pie esos gritos de angustia y dolor”.

Aquí los ojos ya no ven, están fijos, no se sabe si el que se expresa es una mujer o un hombre, si es importante aquello que enuncia. Se encuentra de pie frente a la realidad, la que está impresa en los gritos que provocan la angustia y el dolor. Un sujeto que queda mudo frente a ella y éste enmudecimiento es lo que provoca la sociedad patriarcal capitalista, que cuando se visibiliza la realidad debe ser silenciada a cualquier costo, de cualquier forma.

Ya en aquellos años '60, se comenzaba a percibir en el mundo del arte, donde el rock argentino participaba, quienes tuvieron presencia, aunque relativa, para expresarse a través de sus letras en un contexto dominado por el nuevo orden militar. Un orden que buscaba imponerse sobre los cuerpos para lograr doblegar la voluntad de resistencia de aquellos que sentían o pensaban diferente, sin importar si eran hombres o mujeres, fueron perseguidos y aniquilados, la represión no tardo en imponerse.

Disco de La Cofradía De La Flor Solar: *La Cofradía De La Flor Solar. Histórico.*

“Muchacha Triste” (Letra y Música Kubero Díaz/Néstor Candi, 1969):

“Ven aquí, muchacha triste/Ven aquí, tiernamente/Que te quiero contar/Todas mis rosas/Si lloras por el sol/No veras las estrellas de la noche/Si vamos deja ya, la nostalgia/Ven aquí, tiernamente/Suéltate el pelo ven, y caminemos/Veras que el viento tiene/Manos que calman el dolor/Yo sé bien la soledad/Es fría y hace mal/Pero ríe con más fuerzas/Amor encontraras/Si vamos deja ya, la nostalgia/Ven aquí, tiernamente/Suéltate el pelo ven, y caminemos/Por la tarde te iras, plena de luz/Hacia el amor”.

Así como en el tango, el grupo Almendra en las canciones de Félix Pando, por mencionar dos ejemplos, la mujer es una muchacha que está afectada por la nostalgia, esa que produce la soledad, la cual es fría y hace mal. Pero la propuesta para solucionar su situación, es la que desliza el varón. La salida pasa por estar con él, soltarse el pelo, caminar, reírse con fuerzas, de esa manera se curará y encontrará su amor, con estas recomendaciones ella logrará encontrarse llena de plena luz y así irá hacia el amor. Nuevamente aparecen los problemas existenciales de las mujeres, tema que los varones no profundizan. Una anticipación de la propuesta de Rubén Matos y su grupo Zas, con su tema *Tira para arriba*, comienza diciendo en su primer verso “*Yo no busco lo que vos tenés*”. *Si lloras por el sol/No veras las estrellas de la noche*, cuestión esta que lleva a pensar que el hoy, el aquí y el ahora, es para vivir, sin tanta incertidumbre sobre que pasara cuando se oculte el sol.

AÑO 1970

Disco de Piero: Pedro Nadie

“Pedro Nadie” (Letra José Tcherkaski, Música: Piero De Benedictis):

“Pedro venía con la mañana a cuestras,/pensando en la Juana para la siesta./Tenía en las manos trigo de viejo./Pedro arado,/Pedro tierra,/Pedro de la Juana,/Pedro de la guitarra,/Pedro nadie,/Pedro, Pedro.../Pedro tomaba vino cabeza gacha,/con los ojos profundos, contaba Pedro,/de la Juana, de la chacra,/del arado, de la miseria.../Pedro arado,/Pedro tierra, Pedro de la Juana,/Pedro de la guitarra,/Pedro nadie,/Pedro, Pedro...”

Tcherkaski en esta canción le otorga un lugar a la mujer, encarnada por Juana, dos destinos bien definidos, uno es que ella es para la siesta y el otro, para formar parte de la serie de pertenencias de Pedro. Sin posibilidades de variar los lugares de las mujeres, Juana es el personaje secundario en el mejor de los casos, ya que no se sabe en qué lugar la ubica Pedro en su serie: trigo, la tierra, la guitarra, el vino, la chacra, el arado, la miseria o la siesta.

No es la condición de miseria de Pedro la que conduce a Juana al lugar que este le otorga, es consecuencia de la manera en que las mujeres entran en una categorización, una clasificación, un ranking frente a las necesidades del

hombre, donde la mayoría de las veces, son simplemente eso, sujetos que porta la condición de llegar a satisfacer lo necesario y no lo vital de un hombre. Y esta situación anula por completo las de ellas, quedando expuestas a ser un objeto más, en el mundo de los objetos del hombre con el que se relaciona, idea que está muy presente en las letras abordadas.

“Llegando Llegaste” (Letra José Tcherkaski, Música: Piero De Benedictis):

“Las manos en el bolsillo,/caminando por el pasto./Con el libro bajo el brazo,/andaba silbando bajo./Me prendí un cigarrillo./no pensaba en las materias./Y siempre me hacía la rata/con el pibe de la vuelta./Me hubiera gustado verte,/esperarte a la salida./Preguntarte: ¿qué haces, piba?/Llegando, llegaste,/te miré de frente./Después puse un nombre, te llamé Ternura./Llegando, llegaste./Y fuimos pensando./Me fui animando,/luego te besé./Y una mañana,/mientras el café mezclaba,/en una servilleta blanca,/yo te dibujaba, yo te dibujaba”.

El compositor del tema, describe de una manera simple el encuentro de un pre-adolescente, que da a conocer que se hace la “rabona”. Siente la llegada del amor a partir de una serie de momentos, que lo ilusionan, al punto de llegar a dibujarla, sentimientos que le hacen pensar en un nombre para ella y la llama Ternura, es en esa serie de momentos que se va construyendo el amor.

Aquí tampoco hay reclamos, ni culpa hacia el otro, muy por el contrario, hay una serie de situaciones que va viviendo este pre-adolescente, que él define como llegando, llegaste. Esto es rescatable en la producción letrística del rock argentino, que tiene esa impronta negativa hacia las mujeres como ya se pudo observar en otras producciones. Estas tibias producciones, comienzan en un momento particular de la música del rock argentino. Una nueva década se inicia, es el final de un período para el rock argentino y de las preocupaciones que algunos de ellos como es el caso de Piero y Tcherkaski, comenzaron a tener en cuenta las problemáticas sociales.

“Como Decirte Ahora” (Letra José Tcherkaski, Música: Piero De Benedictis):

“Cómo decirte ahora,/cuando tenemos/los ojos tiernos,/los ojos tiernos./Cómo decirte ahora,/cuando venimos/de la mañana,/de la mañana./Cómo decirte ahora/cómo te quiero./Cómo decirte ahora,/que somos nuevos,/muchacha niña,/muchacha niña./Cómo decirte ahora,/que sos mi tiempo,/que sos cabello,/llevado al viento./Cómo decirte ahora,/que sos mi cuerpo./Cómo decirte,/cómo decirte,/ojos de lluvia,/cuerpo fogata,/boca silencio,/manos tormenta,/muchacha niña,/niña muchacha,/¡muchacha!!!!!!”.

Esta es otra canción donde la mujer es una muchacha, ahora niña, considerando que ésta forma de llamarla sigue respondiendo a la idea de una pre-adolescente. Como en la canción anterior, se va nombrando una serie de sentimientos, los que van apareciendo a partir de las marcas que el paso del tiempo le dejó. A este varón se le presentan una serie de interrogantes consecuencia del tiempo, son como reflexiones sobre sí mismo y hacia esa muchacha niña. Esa posibilidad la otorga el diálogo, pero desde los sentimientos, que en otro momento fueron poco o nada profundos en las letras del rock argentino. Es esa superficialidad una marca registrada en la cultura de aquel momento, la liviandad fue una característica que se suponía otorgaba la realidad en aras de la libertad.

“Amor Brutal Y Extranjero” (Letra José Tcherkaski, Música: Piero De Benedictis):

“Amor brutal,/y extranjero soy,/soy golondrina de vos,/cuerpo, guitarra, cadera sos,/amor brutal, brutal.../Muchacha pájaro,/ojos de arena tenés,/otras palabras vivís,/y como un bosque sos,/cuando buscándonos/somos dos árboles./Vamos quemándonos,/somos el aire, brutal,/amor brutal,/y extranjero soy,/soy golondrina de vos,/cuerpo, guitarra, cadera sos,/amor brutal, brutal.../Boca de la espera,/madrugada de esperar,/llego a tu ternura/como río natural./Si vos sos de mí/y yo soy de vos,/juntos con el agua/nos volvemos caracol.../Amor brutal, brutal, brutal,/y extranjero soy,/soy golondrina de vos,/cuerpo, guitarra, cadera sos,/amor brutal... brutal, brutal,/amor... brutal, brutal”.

En esta letra también aparece la mujer, una muchacha, ahora pájaro, golondrina, mujer spinettiana a la que le van asignando nuevas formas. De los ojos de papel, ahora son de arena, ya no es porteña, sino extranjera, pero a diferencia de la tierna Cristina Bustamante de Spinetta, aquí es la que despierta

el amor brutal. El sentimiento de ternura vuelve aparecer en esta letra, pero arrastra a los participantes del encuentro a un amor brutal que no es nativo, sino extranjero y el cuerpo de esta mujer como en tantas otras canciones aparece representado por una guitarra.

“María Madrugada” (Letra José Tcherkaski, Música: Piero De Benedictis):

“Tiene el dolor de todo el tiempo,/que pasó sin consultar;/allá viene caminando ella,/la calle abajo la ve pasar.../Allá va María Madrugada,/la cara cansada de trabajar,/y en el colectivo piensa,/cuando amor le decía Juan.../Pero María, María envejece,/hasta la boca se pinta mal;/piensa de noche ¿Dónde está Juan?/que se fue un día... casualidad./La cuadra le dice María soltera./Ella espera que vuelva Juan./Vive en la puerta cara muerta,/ María se queda en el zaguán.../Y ahora que está vieja la María,/la piel de su boca vieja está,/camina sin ganas casi encorvada,/tanto mirar la madrugada.../Pero María, María envejece, hasta la boca se pinta mal;/piensa de noche ¿Dónde está Juan?/que se fue un día... casualidad.../y piensa de noche ¿Dónde está Juan?/que se fue un día, de casualidad”.

Ésta María Madrugada, que Tcherkaski ofrece en esta letra, es otro personaje femenino que aparece en muchas letras, dentro y fuera del rock argentino. No está lejos ésta María Madrugada de aquella Penélope de Joan Manuel Serrat. Aquí la descripción es cómo ésta mujer envejece por efecto del paso del tiempo, suspendida en la espera de Juan. Si bien no aparece como pregunta, el término casualidad, deja un sabor a que algo no está dicho sobre esta María Madrugada. Una de las pocas letras de este período donde una mujer aparece como trabajadora quien lleva en su rostro incluido el tiempo en su cara. Un relato que se opone a otras mujeres trabajadoras y que no fueron bien tratadas por los rockeros argentinos como se observa más adelante. Rockeros que se muestran resistentes al orden social y político del momento, denunciando esa realidad.

La espera de María Madrugada, como también la Penélope serratiana, desbastó su vida interna y externa, sus cuerpos se ven afectados. El no saber el destino de los seres queridos provoca una desolación muchas veces irreparable. El abandono sin respuestas, deja como en este caso (y en un

pueblo se agudiza aún más), a María Madrugada en un estado de soledad irreversible, situación que termina algunas veces con la vida de las personas.

A pesar de su soledad, que recibe la burla de los otros, María Madrugada vive esperando a Juan, arrinconada en el andén, señalada como solterona, una marca a soportar. Ésta María Madrugada, camina sola y nadie la acompaña, se siente abandonada como muchas otras. Las vicisitudes y tribulaciones de las mujeres son invisibilizadas por lo general y si aparecen, se las combate para hacerlas desaparecer tanto en forma figurativa como real. Aquí al menos Tcherkaski, se ocupa de relatar una realidad que representa a muchas mujeres.

“Este Amor Que Paseo Conmigo” (Letra J. Tcherkaski, Música: P. De Benedictis):

“Este amor que paseo conmigo,/que lo siento a comer a la mesa;/este amor, que está entre mis libros;/este amor, que llena mi pieza;/este amor, que descubrí en la almohada;/que me hace olvidar hasta el nombre;/este amor, que me cuesta trabajo;/me ocupa los sueños, me invade la noche./Este amor, este amor, este amor.../Con tu nombre, recorro mis horas;/los otoños te vieron pasar;/me construyo los marzos con hojas;/este amor, que no puedo olvidar;/este amor, que descubrí en la almohada;/que me hace olvidar hasta el nombre;/este amor, que me cuesta trabajo;/me ocupa los sueños, me invade la noche./Este amor, este amor, este amor;/este amor...”

Otra letra de Tcherkaski, donde reconoce un amor que le ocupa todos sus espacios y tiempo, que lo afectó de una manera tan positiva que no lo puede olvidar y reconoce que ese amor es una mujer, que no le genera como en otras canciones ningún sentimiento negativo, no le deja ninguna huella tóxica ese amor, lo sano de estas letras es que no hay resentimientos, no aparece el rencor hacia la mujer. Ella vive en el en sus sueños.

“Piel De Diciembre” (Letra José Tcherkaski, Música: Piero De Benedictis):

“Yo soy un hombre/que tiene la vida/cansada por dentro/que busco un encuentro/miro a las calles/por donde respiro/riendo mi mano.../busco tu mano/yo tuve un amor/que vino hasta mi/fue piel de diciembre/nunca más la vi/(yo te cuento las cosas que me

*pasan/la ternura de tu cuerpo que me abraza/te digo como el pasto crecemos el
verano/y que después nos vamos como el agua)/Y fue con el mar verano
caliente/arena de playa de lluvia de gente/tengo en mi cuerpo un poco de vos/ahora la
tarde no es más de los dos/yo tuve un amor/que vino hasta mi/fue piel de
diciembre/nunca más la vi/yo tuve un amor...”*

Nostalgia de un amor que se tuvo en un tiempo, donde este sujeto lo recuerda como tal. En esta letra, como en la anterior, el varón que la compone muestra que no puede soltar esos amores de mujer que tuvo y que con el paso del tiempo no pudo ser y, que ni las olas logran borrarlos de la playa de arena. Es importante el final de estos versos, en él dice yo tuve un amor, no dice un querer. Hay una necesidad de amor en estos hombres rockeros, pero también hay una negación en muchos de ellos, como si ser hombre implicara no jugarse afectivamente. El amor estaría debajo de las necesidades permanentemente insatisfechas, diciembre es el verano de los amores de temporada, aquellos que el otoño diluye o que quedan como huellas en los sueños y en el recuerdo.

“Valdemar El Brasileiro” (Letra José Tcherkaski, Música: Piero De Benedictis):

*“El monte tiene a Valdemar;/llegó a cruzar la frontera;/con su idioma portugués/vino a
buscar la madera.../Valdemar, hombre del monte, tiene mujer y ocho hijos/sabe la
noche y la selva;/su peligro es la miseria./Valdemar el brasileiro/cruzó Tres Pasos y al
monte/vino al río de Frontera/junto a su negra./Valdemar, Valdemar,/inmigrante de la
selva,/anda la espalda cansada/de tanto voltear madera./Valdemar,
Valdemar,/extranjero de frontera,/anda la espalda cansada/de tanto voltear
madera./Valdemar, cuerpo de campo,/no tiene miedo, al contrario;/anda despacio en
su carro,/junta tristeza del monte,/Valdemar, el brasileiro/con su hija la Griselda/le
cuenta cuentos de enfrente/del Brasil y de su gente.../Valdemar, Valdemar./Cuenta un
día Valdemar,/mueve despacio la boca;/en la selva se está solo,/nunca hay con quien
conversar/cuando termino el trabajo;/viene la noche y la bronca;/muere inclinado en
el plato/mientras descansa su carro.../Valdemar, Valdemar./El monte tiene tiene a
Valdemar/con sus sienes de madera;/llegó a cruzar la frontera/Valdemar el
brasileiro...”*

La realidad de Valdemar aparece como terrible, pero las mujeres de este, su esposa y la hija Griselda, una de sus ocho hijos, tan solo forman parte

de las vivencias de este hombre. En ningún momento hay un comentario para esa mujer que también trabaja y a su vez cría ocho niños y niñas. Las mujeres en general forman parte de la vida de los hombres en este mundo letrístico, son *parteneer* de estos hombre-marido-padre, aquí de Valdemar. Si bien Tcherkaski intenta hacer algo diferente en cuanto al lugar de las mujeres en sus letras, se impone la línea patriarcal. Las mujeres tienen un rol secundario, porque dependen de aquel, es un rol de reparto que en la mayoría de los casos responde a los extras en el cine.

Disco de Almendra: *Almendra II. (Disco doble)*.

“Agnus Dei” (Letra y Música Luis Alberto Spinetta):

“Ana lloró, Gustavo se fue al suelo, /Estos problemas son los que rayan a mamá. /Que acude a socorrerlos, basta una carpa, /Bastones en el cuerpo/Estos espectros son los que/Asoman al azar/Superando el cálculo”.

En este tema conjuga Spinetta la realidad de tres personajes de la canción Ana y Gustavo. Respetando las realidades de cada uno, ella llorando y él en el suelo. Situaciones que ponen en movimiento a otro personaje femenino, la madre, la que no tiene otra salida que rayarse y abastonarlos. Una madre como en ninguna otra canción, es muy realista ante la situación, sincera y cruda. Esto en un músico que supo hacer de la imaginación su *leitmotiv* a la hora de componer una letra, marcadas mayormente por un amplio mundo simbólico, metafórico y lírico.

“Para ir” (Letra y Música Luis Alberto Spinetta):

“Siéntate a ver el día/Mira que gusto da,/ver el rayo justo/Donde empieza la avenida/Descálzate en el aire para ir./No lleves ni papeles;/Hay tanta gloria allí, que al final/Nadie tiene un sueño sin laureles./Que tu cuerpo, al menos esté limpio para ir./Córrete hasta el espacio,/Quiero que sepan hoy, qué color es/El que robé cuando dormías./Ya, móntate en el rayo para ir”.

Relato de un hombre enamorado que intenta dar cuenta de su tristeza y contar metafóricamente el haber quitado la virginidad a una mujer. Spinetta entiende que esta canción es de las más desgarradoras y esto es por lo que él sentía, tan es así que su vida a partir de ella cambio. Aclara sobre el uso del término “laureles”, que no es el del poder imperial.

No deja al igual que en el tema muchacha, de señalar que él quiere que los demás sepan cuál fue el color que le robo a esa mujer, al igual que en Muchacha (ojos de papel). Esa muchacha fue, según Spinetta, uno de sus primeros grandes amores, que él puso fin al mismo con otra canción Blues de Cris, donde se propone olvidar sus ojos. Y hace una aclaración sobre la importancia de la pasión en el amor entre hombres y mujeres. Es pertinente aclarar, que el tema del color, al menos en las canciones de Luis Alberto Spinetta no es menor cuando estos son “robados”, en el libro dedicado al grupo íntegramente, vuelve sobre el mismo tema (Delgado, 2017).

Disco de Almendra: Almendra II. (Disco doble)

“Parvas” (Letra y Música Luis Alberto Spinetta):

“Parvas, / ¿en qué parva naceré?/Parva tu hermana tan descalza/Parva tu hermana tan descalza/Parvas, /Deme tiempo para huir/Pues yo no vivo ni consisto/Pues yo no vivo ni consisto/Pavas, /Mi vida al fin dividiré, /Cien para mí, /Cien para el aire/Parvas...”

Para Spinetta la canción se relaciona directamente con la impotencia y el trabajo. En 1986 reflexiona considerando que, en el momento de la producción de este tema, él se había convertido en un músico profesional. Será la pintura del pintor francés Jean-François Millet (1814-1875), la fuente de inspiración de esta letra, a partir de la pintura “*El Ángelus*”. A Spinetta le llama la atención las parvas que aparecen en las pinturas, asociando éstas con el trabajo de los campesinos. Es interesante que a este músico sean las parvas las que lo inspiran y no la expresión del hombre y la mujer que participan de la escena. Esto también habla de la subjetividad del artista y de su forma de abordar la realidad, en este caso un cuadro. Situación que se ve reflejada en toda su obra literaria, tanto en los poemas publicados, como es el caso de su obra Guitarra Negra. Este cuadro inspirador fue materia de interpretación de muchos

psicólogos, fundamentalmente psicoanalistas, como Sigmund Freud y Jacques Lacan entre muchos otros. Se debió esperar a que el cuadro que se encontraba en el museo Louvre, Salvador Dalí solicitara que se le tomara una placa de rayos X. Esto sirvió para demostrar aquello que el pintor español sospechaba, que algo del cuadro no aparecía en el mismo a simple vista.

Salvador Dalí, consiguió dar con la versión original del cuadro de Millet. En el mismo, Millet tuvo que pintar una canasta sobre lo que era un féretro de un niño o niña. Es por ello la falta de entendimiento de esos rostros ante esa canasta, unas expresiones de enorme tristeza. Millet pintó la canasta por sugerencia de su marchante, ya que nunca lo vendería si quedaba como el original.

Si hubiera profundizado Spinetta como lo hizo con otros autores que le interesaban, tal vez su inspiración se hubiese visto ampliada para ver la temática dolorosa de la pareja de campesinos de la pintura. De todas maneras, hay cierta negación por parte de hombres y mujeres de abordar la muerte, mucho más cuando es la muerte de un bebé. Spinetta no se conmovió por la expresión de los personajes, sino por las parvas, una elección no menor.

“Carmen” (Letra y Música Emilio Del Guercio):

“Carmen es sucia,/No tiene padre./Pisa laureles,/No ama a su madre./Algo pasa dentro de mí.../Cuanto perdón,/Debajo de tanta luna./Cuanto verdor.../Debajo de tanta luna./Algo pasa dentro de mí./Algo pasas en este lugar./Carmen es sucia,/No tiene padre./Pisa laureles./No ama a su madre./Párate debajo de mi mano/Mira quién soy./Párate debajo de mi mano/Mira quién soy/Carmen es sucia,/No tiene padre./Pisa laureles,/No ama a su madre”.

Es la realidad que vive una huérfana de padre que no ama a su madre. En esta canción es el personaje Carmen, que pisa laureles. El tema de los laureles vuelve a aparecer en los temas de Almendra y el sujeto que se encuentra con Carmen, no responde a determinados cánones, debe poner su mano debajo de la de él y mirarlo para que sepa quién es él. En la Grecia antigua, con los laureles se premiaba a los campeones de las competencias. Aquí ésta mujer sucia, huérfana de padre, que odia a su madre, que pisa los laureles, es la que tendrá que obedecer a este nuevo hombre.

Disco de La Barra De Chocolate: *La Barra De Chocolate*.

“Si Supiera Esta Niña” (Letra y Música Pajarito Zaguri):

“En la fiesta de ayer,/ yo conocí, a una mujer,/ que no hizo más que hablar/ de la ropa que hay que usar,/ de la forma de bailar,/ me pregunto,/ de dónde soy/ y si papá tiene casa en Pinamar,/ si tiene mucho que ver,/ si es doctor o militar./ Si supiera esta niña,/ cuantas veces me escondí,/ con mi amigo Tango en la plaza,/ por no tener dónde dormir./ Me preguntó, de donde soy,/ le conteste, del cielo, el mar, el sol,/ también de alguna flor,/ porque soy de esta canción”.

Aquí Zaguri dialoga con la mujer, donde ella lo interpela por dormir en una plaza con su amigo *Tanguito* y el por lo que ella hace. Años más tarde esta forma de encuentro con la mujer y se respectivas adjetivaciones la podremos leer y escuchar en la canción titulada *La Rubia tarada*, interpretada Luca Prodan con el grupo de rock argentino Sumo.

Al igual que otros como Litto Nebbia y Ciro Fogliatta en sus comienzos, Zaguri buscaba mostrar su realidad y lo hace tomando como *partener* a una mujer de otra clase social, esa misma por la que Luca decía en su letra que se había peleado por asco a la sociedad a la que pertenecía la rubia.

No es el único tema donde el autor elige para su letra la crítica a la clase social a la que pertenece una mujer, esto ocurre y puede aparecer como se observara más adelante, en el caso de la canción de Pedro y Pablo “Johnny Bigote”.

“Ella, la doncella” (Letra y Música Pajarito Zaguri):

“Ella se enamora fácilmente,/de una voz, de una mirada,/ de la flor que va creciendo en su jardín./ Ella no conoce el dolor del corazón./ Ella no sufrió desilusión./ Ella es la doncella que en el mar,/está esperando a Juan/ el noble caballero para darle su amor./ Ella no conoce el dolor del corazón,/ ella no sufrió desilusión./ Ella tiene a quien confiarle su ansiedad,/son sus muñecas que esperándola están./ Ella está bañada por

la luna,/ su sonrisa es la brisa/ y en su boca está el calor de todo el sol./Ella no conoce el dolor del corazón./Ella no sufrió desilusión”.

Aquí nuevamente Zaguri repite la fórmula de la canción anterior. En ésta, la mujer no parece haber sufrido una desilusión, por eso no conoce el dolor del corazón y puede canalizar sus ansiedades con las muñecas que posee. Zaguri busca que la mujer que él representa en su letra, sea aquella que nunca podrá entenderlo, ya que sus vivencias son tan lejanas a las que a él le tocó vivir. Donde la víctima es el hombre y las mujeres, muchas veces son incapaces de comprenderlos como a su realidad adversa. La victimización es una posición que la persona adopta y es tóxica, esta se considera víctima de su situación, las que son exageradas y en otros casos muy lejanos a la realidad que vive. Si la victimización es la fórmula regular que la persona encuentra para aquello que considera toxico, es un intento para llamar la atención, para armar una escena donde se pone en juego conseguir que el mundo esté en su contra.

En las letras del rock argentino, como así las hay en el tango, el sujeto varón se pone en el lugar de víctima de aquello que la mujer le hace padecer y expone esa victimización donde la autocompasión y la lástima están en juego. Por ésta vía la representación de las mujeres, vista desde la superficie de las letras, el victimario es el hombre en general.

Por esto se invierte la prueba que termina arrojando que esto no es más que una política de no ver/verse y el logro es invisibilizar la verdad de los hechos, los de las mujeres en particular. Si bien esta patología es la victimización, no es propiedad exclusiva de los hombres, también las mujeres buscan los mismos efectos, se debe considerar que al menos en ciertos momentos y en las artes el autor se refleja. El punto es que cuando esto ocurre, no buscar deslizar en ellas, en la obra, la culpabilidad de los otros, cuando en realidad esa representación impide el conocimiento de los verdaderos padeceres de los sujetos, sean mujeres o varones.

Disco de Litto Nebbia: *Litto Nebbia, Volumen II*

“Suite: Alrededor de Monalisa” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Hoy comencé a sentir/que puedo ser feliz/me tengo que cuidar/y estar cerca de ti/la gente te hace mal/y no sabe por qué./Sólo tú puedes responder/ si el arco iris volverá a salir/y esa es la razón porque/ y esa sea la razón porque/ tengas que disfrazarte, de ocultarte, así nadie te descubrirá./Quién te enamorará/el que después se irá/te quieren conocer/tu piel es novedad/te doy para elegir/ la vida/oh tu mi vida/Tierna, Monalisa deja,/que espuma cubrirá tu pecho/y así serás mi mujer/Dulce, Monalisa, cuélgate a mí espada/que muy cerca tuyo,/ un hombre sabe amar/ya no sonríes, como ayer/quizás te apena lo que ves/yo pienso que miras así/alguien te invento te creo, mi ilusión/Santa Monalisa, bruja Monalisa,/cierra ya tus ojos/que te quieren violar/loca Monalisa, sueña Monalisa,/Yo soy quien te avisa/ que te quieren robar/Ya no sonríes como ayer/quizás te apena, lo que ves/yo pienso que no eras así/alguien te inventó/te deseo/Monalisa, Monalisa, Monalisa”.

Esta letra de Nebbia no deja de lado su fórmula, para que el varón de la letra obtenga su felicidad la misma queda sujeta a que la mujer le de aquello que él reclama. Algo que se impone, la obediencia a sus palabras. Toda Monalisa queda bajo la cobertura de este varón. Ella no correrá el peligro de este mundo y su falta de saber para cuidarse, porque esos cuidados estarán a cargo de este hombre.

Es muy fuerte la idea que esta letra plantea, porque una cuestión es advertirle al otro de los peligros que corren en su vida en un determinado momento y lugar, y otra es pretender que la mujer vea a partir de los designios que este cuidador propone. Este sujeto busca advertirle a su Monalisa, de determinados avatares que la realidad puede brindarle cotidianamente, desde la violación al robo.

Tanta presencia termina asfixiando a los otros, aunque se intente disimular todo este control, bajo la idea del amor, se hace evidente este exceso en la letrística rockera. Aquí el varón le propone a esta mujer que su vida esté a su cargo, donde él será el guía dominante, pero esto no tiene que ver con el cuidado del otro. En una paradoja cae Nebbia en esta letra, porque le propone a esta mujer que salga de esos lugares donde se oculta, detrás de los disfraces. El punto es que la nueva personalidad de la mujer, quedará nuevamente oculta, en el fondo es un cambio de amo.

“La Carrera De Tu vida” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Yo soy más libre que tu/un día me marche y no volví/Marta me dijo ya te puedes ir/la carrera de tu vida empieza hoy,/comienza hoy/Yo soy más libre que tu/quise volar, salir y me golpee/ Marta me dijo ya te puedes ir/la carrera de tu vida empieza hoy,/comienza hoy/Yo soy tan libre que al despertar/el agua fresca/en mi cuerpo la sensación/que me hace andar sin poder parar/yo soy más libre que tu/un día me marche y no volví,/Marta me dijo ya te puedes ir/la carrera de tu vida empieza hoy,/comienza hoy”.

Otra de las letras donde la madre toma protagonismo, una mujer que le da a su hijo Litto, la posibilidad de ser libre, una letra en la que no hay quejas, ni llantos, ni dolor, ni abandono, ni todo el catálogo de reclamos de los hombres a las mujeres en la letrística del rock argentino que se está analizando. Recordemos que el nombre de la madre de Litto Nebbia, era Martha Corbacho, tal vez este sea un homenaje a ella.

“Canción De Amor (que olvidaste en mí)” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Lluvia y nieve/Y tú no estás/Ríe, que yo sé llorar/Quisiera poderte mandar mi canción de amor/Que se te olvidó/Sobre mi almohada, cuando mi cuerpo/te comenzó a extrañar/ Lluvia y nieve/Y tú no estás/Ríe, que yo sé llorar/Quisiera poderte mandar mi canción de amor/Que se te olvidó/Sobre mi almohada, cuando mi cuerpo/te comenzó a extrañar”.

Otra letra nostálgica, la cual cuenta con recursos reiterados, la lluvia, la nieve, la risa, el llanto, la canción de amor, el olvido, la almohada, el cuerpo, el extrañamiento del otro. Pareciera que la forma de llegar a representar a las mujeres, es siempre un círculo viciado por repetición, que no es diferente una de la otra, tal vez si fuera posible lograr esto, no se estaría viendo que ellas hacen siempre lo mismo. Tal vez hubiese sido interesante para dar un giro a esta situación ocuparse no tanto de sí mismos estos varones y dar lugar a entender las problemáticas de las mujeres que buscaron representar en sus letras. Seguramente el cambio hubiese permitido tener otro conjunto de palabras para hablar de ellas y sus situaciones.

“José, Laura & Los Chicos” (Bonus Track) (Letra y Música Litto Nebbia):

“Mira tú reloj,/trabajaste más que ayer,/tu cuerpo cansado esta,/pero acostumbrado estas/, el dinero de hoy quién lo recibirá,/ahora está en su hogar/y tan sola espera la ciudad,/del hombre que vendrá de la ciudad,/ellos esperan también,/que un juguete llevarás,/porque hoy es navidad, para ellos mucho es,/que te importa a ti,/nunca te gusto/no sabes, pues nunca nadie te hizo,/que importante es la ciudad,/y así pasa un día más,/en la vida de José, un año nuevo vendrá,/ todo se repetirá,/que le importará ahora su mujer,/sus hijos también,/esperan todos,/pues todos gritan de alegría,/pues el vuelve de trabajar,/pues el vuelve de trabajar,/pues el vuelve de trabajar”.

Aquí Nebbia da a conocer la realidad solamente de José, él es un trabajador y lo que importa es esto y nada más. Nebbia no ve, a pesar de que la menciona a la mujer de Juan, Laura, y que viven con sus hijos. Tan sólo estos están representados en el lugar de la espera, la de Juan, un sujeto que sabe que la realidad más concreta es su trabajo, al cual volverá siempre.

Aquí no aparece nunca mencionadas las actividades que realiza la mujer, tales como estar a cargo de la casa y de criar a su prole. Es común que el que trabaja sea el hombre y su compañera está para acompañar. No deja esto de ser una paradoja, ya que el feminismo tiene sus orígenes en el siglo XIII y en el país desde el año 1900 y se podría haber considerado para la elaboración de las letras, muchas de las invisibilizaciones que se vienen presentando como pruebas.

En el mundo del rock argentino esta historia en particular nunca pudo tomarlas en cuenta, de esta manera las mujeres no pudieron tener su lugar, quedando lejos sus representaciones en las letras de aquello que pasaba en la vida de ellas y dejando lejanas la verdad de los acontecimientos y de las relaciones entre hombres y mujeres.

Este Juan nebbiano es el mismo Valdemar de Tcherkaski, con todas las diferencias que se pueden dar entre ambos. Sin embargo, hay un nexo entre las ideas de ambas puestas en movimiento en las letras que componen. El hombre de ambos autores es el protagonista de las historias y las mujeres son solamente nombradas, no aparecen mencionadas sus realidades y si éstas están puestas en juego no hay una profundización de las mismas, hay cierta idea de la anécdota, la mención breve pero no profunda, es decir la verdadera.

Disco de Arco Iris: *Arco Iris*.

“Hoy Te Miré” (Letra y Música Gustavo Alfredo Santaolalla):

“Hoy te miré/Y vi, el sol en tus ojitos./Hoy te miré/Y aprendí/Lo que es amar sin gritos./Y en tus manos de espuma,/Una estrella/Se durmió y nos sonrió./Hoy te miré,/Vi que cerca que estaba el sol./La gente se escapa;/La gente se atrapa,/Y nosotros nos amamos./La gente no comprende;/Han cerrado sus mentes,/Y nosotros nos amamos./Hoy te miré/Y vi,/El misterio del tiempo./Hoy te miré y aprendí,/A sonreírle al viento./Y en tu vientre montoncito de trigo,/Construiré nuestro pan./Hoy te miré/Y vi,/Que cerca que estaba el sol”.

Una historia de amor narrada desde el lugar de la protección. Aquí Santaolalla a diferencia de Spinetta, la construcción sobre el vientre de las mujeres es diferente, mientras Spinetta construye un castillo, aquí se hará pan. Para este grupo de adolescentes, no es lo mismo un embarazo, que hacer pan. La propuesta es que es posible aislarse del mundo un poco, para seguir formando parte del mismo, pero lo suficientemente lejos, de manera tal que el amor entre ambos no sea contaminado. Todo es valorado para favorecer la relación con esa mujer, ella es el sol, la posibilidad de amar, una situación que es vivida sin gritos, es una posición que demuestra la realidad, se puede vivir en esa sociedad, en ese mundo de gente que se escapa pero que también queda atrapada.

“Y Una Flor (El Pastito)” (Letra y Música Gustavo Alfredo Santaolalla):

“Una niña corre,/Descalza en el pasto./En los labios risa,/En los ojos llanto./Y una flor,/Y una flor se marchitó./Niña que el viento se la llevó,/Y una flor,/Y una flor se marchitó./Canta despacio que el sol ya se durmió./Dos gorriones hablan,/Sobre un nogal;/Ten paciencia niña,/Ya te alcanzarán./Y una flor,/Y una flor se marchitó./Dime tu alegría, cuéntame tu dolor./Y una flor,/Y una flor se marchitó/Un gorrión se ha muerto, el otro se escapó”.

El autor varón, propone a una mujer encarnada en una niña ahora, que ella cuente con él para desahogarse, una niña que vive en un mundo como el de todos, entre el llanto y la risa como en Vox Dei o entre la risa y el llanto más precisamente. El tema pasa por querer colaborar con el otro para aliviar su pesar, hasta ahí todo parece siempre correcto, sin embargo, la puesta en

escena es otra. En la mayoría de las letras esa causa, da origen a la dominación y naturalización, aquello que con más precisión Pierre Bourdieu denominó *La dominación masculina*.

Dirá Bourdieu "... la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento. Esta relación social extraordinariamente común ofrece por tanto una ocasión privilegiada de entender la lógica de la dominación ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado, un idioma (o una manera de modularlo), un estilo de vida (o una manera de pensar, de hablar o de comportarse) y, más habitualmente, una característica distintiva, emblema o estigma, cuya mayor eficacia simbólica es la característica corporal absolutamente arbitraria e imprevisible, o sea el color de la piel" (Bourdieu, 2000: 11-12),

Disco de Arco Iris: *Blues de Dana*.

"Blues De Dana" (Letra y Música Gustavo Alfredo Santaolalla):

"La noche cae fría,/mojando en mi ciudad;/mi alma busca el día/mis manos buscan paz:/qué larga es la agonía/qué difícil la salida,/de esta encrucijada,/de estar y no ser nada;/y si es que estás ahí,/grítame de una vez,/decime a donde voy,/contame como soy./Y busco ese recuerdo,/vivencia de otros tiempos,/quizás esté oculto,/dentro de mi cerebro;/tal vez esté más lejos,/ envuelto en mi alma,/en el mágico espejo,/que refleja y que guarda;/la cura a mi dolor/es el tibio eslabón,/que une ayer y hoy./Me cuesta tanto encontrarte,/y sin embargo no te olvido;/siento que tengo que buscarte/para conocerme a mí mismo;/nostalgia de otro momento,/etapa gris de mi elemento,/sí, lejano instante,/pero ahora todo está cambiando,/creo que va mejorando,/sí, siento que pronto llegaré".

Esta letra es el fiel homenaje a Dana, la guía espiritual del grupo Arco Iris, una canción en la que Santaolalla pone en evidencia la realidad que él

estaba viviendo en ese momento. Un encuentro con la vida externa e interna, la que estaba íntimamente relacionada con la situación del momento, ese en el que la letra fue escrita. Si bien Dana fue la bisagra en la vida de los miembros del grupo, Santaolalla reflexionará años después que no fueron los mejores de su vida. Un homenaje donde tampoco aparecen las quejas eternas de los varones sobre las mujeres que atraviesan algunos momentos de sus vidas.

“Canción Para Una Mujer” (Letra y Música Gustavo Alfredo Santaolalla):

“Siento el alba en tus cabellos/y mi alma que fluyen entre ellos,/qué felicidad,/qué felicidad./Prodigando tu cariño/me haces sentir como un niño,/qué felicidad,/qué felicidad./Dos estrellas que me miran,/una boca que me besa,/tu mirada que no cesa/de brindarme calidez./El mar cubrió a tu piel/niña virgen color miel,/tanta es tu bondad/cual tu castidad./Más de un siglo debió estar/el creador para dar/forma terrenal/a tu imagen celestial./Dos estrellas que me mira,/una boca que me besa/tu mirada que no cesa/de brindarme calidez”.

Otra letra compuesta por un hombre, donde hay un reconocimiento a aquello que siente a partir del afecto que una mujer le brinda, donde su felicidad lo remonta a su niñez. El hombre de esta letra es amado por una mujer, este amor no surge a partir de sus demandas personales, de sus exigencias, de sus miedos, de su llanto. Un hombre que hace gala de ese amor que recibe, agradeciendo por los sentimientos que aparecen a partir de una boca que lo besa, una mirada que no cesa de brindarle calidez.

“Lo Veo En Tus Ojos” (Letra y Música Gustavo Alfredo Santaolalla):

“Que dulce alegría que me has dado hoy/cuando me dijiste tuyo es mi amor/y ya todo es tal cual lo soñé una vez./Ahora puedo creer que esto es realidad/lo veo en tus ojos y espejos del mar/y siento que ya, no podré dejarte más./Mucho tiempo te espere,/pero al fin yo te encontré y te amé/que dulce alegría que he tenido hoy,/al saber que mío es tu amor./Ahora puedo creer que esto es realidad/lo veo en tus ojos y espejos del mar/y siento que ya, no podré dejarte más./Mucho tiempo te esperé,/pero al fin yo te encontré y te amé/que dulce alegría que he tenido hoy,/al saber que mío es tu amor...”.

Santaolalla abraza sus sentimientos y los que le brinda una mujer, la que le hace sentir amor y le despierta el amor hacia ella. Los ojos y fundamentalmente los de las mujeres que se encuentran presentes en estas letras de Santaolalla, son la entrada a los sentimientos de la mujer, pero también son el encuentro con el amor, porque los ojos actúan acá como espejos del amor del otro y de ella hacia él, como también lo son los cabellos y la piel. Vuelve hacer notar el autor, que cuando se ama, no se demanda, sino por el contrario, ese amor cuando es verdadero y sincero no permite más que amar.

“Luisito Cortate El Pelo” (Letra y Música Gustavo Alfredo Santaolalla):

“Luisito córtate el pelo/que no te puedo ver más/es que acaso ya no puedes/darle un gusto a tu mamá./Luisito qué te pusiste/otra vez ese disfraz/después los vecinos hablan/y una tiene que callar./Lo que has querido/Lo has tenido/Lo que pediste/Lo recibiste/O es acaso que no te faltó./Luisito no te he enseñado/que hay que dar sin recibir/pues entonces dame a mi/que tanto te he dado a ti/Yo que te di la vida/Y te hice tan feliz/Luisito sentá cabeza/Hacerme esto a mí./Lo que has querido/Lo has tenido/Lo que pediste/Lo recibiste/O es acaso que no te faltó./Querido hijo aquí tienes/La puerta a la libertad/Abre tus alas muchacho/Que solo ya has de volar/Tienes unos pocos años/Y al mundo querés dominar/Sabes una cosa hijo/Que tú tienes la verdad”.

Aquí como en la letra de Nebbia, *La Carrera De Tu Vida* la cual dedica a su madre Marta, Santaolalla, habla sobre una madre, la de Luisito. Ambas mujeres buscan lo mejor para sus hijos, a tal punto de brindarles la libertad. En ésta de Santaolalla, hay una preocupación de la madre que observa mucho el afuera, donde teme que su hijo sea mal visto, mal juzgado, hay demasiada presencia del deber ser. La generación de los músicos acá observados, se resistieron a esos mandatos. Entre ellos como ser; el pelo largo que fue el signo de identificación cultural, pero también de discriminación social hacia quien lucía melenas largas.

Se recuerda que para el film *“El Extraño De Pelo Largo”*, la figura central, Litto Nebbia, debió cortarse el pelo para participar en la película, una paradoja. Lo cierto es que la sociedad de ese momento no toleraba a esa generación. Una generación que supo aprovechar la filosofía de los hippies, entre otras

manifestaciones culturales. Desafiando a esa cultura con los aportes que artistas como Los Beatles que quedaron grabadas a fuego en el imaginario colectivo.

Juventud que toleró todo el desprecio de gran parte de la sociedad de ese momento. Sin embargo, esa forma de discriminación que recibieron, no les permitió ver el mundo de las mujeres un desprecio similar, unas formas de discriminación que ellos tenían hacia ellas.

“Quién Es La Chica” (Letra y Música Gustavo Alfredo Santaolalla):

“¿Quién es la chica/que por los domingos se muere, /Y que desde su silencio/nos mira y nos quiere? ¿Quién sabrá, dónde está?/¿Quién sabrá, cuándo volverá?/¿Quién es la chica/que encierra en sus manos al viento,/Y que en las noches/nos cuida desde un puente inmenso?/¿Quién sabrá, dónde está?/¿Quién sabrá, cuándo volverá?/¿Quién es la chica/que por los domingos se muere,/Y que desde su silencio/nos mira y nos quiere?/¿Quién sabrá, dónde está?/¿Quién sabrá, cuándo volverá?”

La mujer acá está representada en la figura de una chica, marcada por el misterio, pero es una persona determinante en los acontecimientos de la vida cotidiana. Nadie sabe nada sobre esta chica, ni en el tiempo, ni en el espacio, la cual muere todos los domingos, como si fuera una virgen a la que se adora, como si fuera una versión viva de la virgen María, la cual desde su silencio también mira y quiere, pero nadie sabe dónde está y si algún día volverá.

Santaolalla quiso en un momento de su vida ser sacerdote, tal vez no sea la virgen María, se acerca más a la imagen de Dana esta chica, aunque ella no era una chica. Dana fue la guía espiritual del grupo en sus comienzos.

Disco de Los Gatos: *Rock de la Mujer Perdida*.

“Rock de la mujer perdida” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Mujer, vas a entender/Que hoy, hoy más que ayer, /Necesito tenerte a mi lado/Hasta el amanecer. /Mujer, vas a encontrar/Gente que te amé igual/Pero hoy necesito tenerte/A mi lado otra vez”.

No es un dato menor tomar en cuenta a qué remite el sentido de la mujer perdida. En la entrada al término “Mujer” todas las acepciones en cada frase

hablan de lo siguiente: *“mujer con muchos clásicos”, “mujer con más clásicos que Botafogo” (en alusión a un famoso caballo de carrera que ganó muchos premio de turf), “mujer de la vida”, “mujer de mal vivir”, “mujer de mala vida”, “mujer de vida airada”, “mujer de vida fácil”, “mujer perdida” o “mujer con cascotes ligeros”: Mujer promiscua con mucha experiencia sexual/Prostituta”* (Portalet, 2012: 188).

Aquí la necesidad recae en él. Para lograr esto, las demandas son extendidas a una mujer. Según los decires de Portalet, son propuestas a una trabajadora, sin importar cuál es el trabajo de la mujer. Es difícil para los varones dejar de ser autorreferenciales en estas letras. Las representaciones de las mujeres que ejercen la prostitución para ellos son patéticas, ya que se acude a sus servicios sexuales, donde utilizan el tiempo para las quejas y la lacrimosidad sobre su vida infeliz.

“Mujer de carbón” (Letra y Música Litto Nebbia):

“Mujer de carbón, si me quedo en tu piel/Un día tal vez los hijos nacerán/No importa su color, si puedo ser feliz/Entrégame tu voz y así libre seré/Mujer de carbón, sé que todo irá bien/Entrégate a mí, que te ofrezco mi amor/No importa tu color, si puedo ser feliz/Entrégame tu voz y así libre seré/Mujer de carbón, te quiero encontrar/A dónde estás, te quiero amar/Mujer... qué importa tu color/Entrégame tu voz y así libre seré/Mujer de carbón, si me quedo en tu piel/Un día tal vez los hijos nacerán/No importa su color, si puedo ser feliz/Entrégame tu voz y así libre seré/Mujer de carbón, sé que todo irá bien/Entrégate a mí, que te ofrezco mi amor/No importa tu color, si puedo ser feliz/Entrégame tu voz y así libre seré/Mujer de carbón, te quiero encontrar/A dónde estás, te quiero amar/Mujer... qué importa tu color/Entrégame tu voz y así libre seré/Mujer de carbón, te quiero encontrar/En dónde estás, en dónde estás,/Te quiero amar/Mujer... qué importa tu color/Entrégame tu voz y así libre seré/No importa tu color, no importa tu color/Entrégame tu voz, mujer de carbón Entrégame tu voz y así libre seré/No importa tu color, entrégame tu voz/No importa tu color, mujer de carbón/Entrégame tu voz y así libre seré”.

El nivel de egoísmo no es menor, no importa el color de la piel de mujer, ni de los hijos, mientras él sea feliz, todo estará bien, nuevamente el hombre nebbiano necesitado hasta de la voz de ella, para que él así pueda ser libre. La dependencia de la mujer de carbón es en apariencia total. Es una falacia, que

busca a través de un conjunto de promesas, el apoderamiento de la mujer de turno, tan sólo vale por aquello que el hombre consigue para sí mismo. No existe otro valor o valores a considerar, no hay otras necesidades a satisfacer que no sean las del varón de turno.

Disco de Manal: *Manal*.

“Jugo de tomate” (Letra y Música Javier Martínez):

*“La tierra que te da la vida,/Da un tiempo para decidir;/Eligiendo
inteligentemente,/Todo el mundo podrá ser feliz/Jugo de tomate frío,/Jugo de tomate
frío/En las venas,/En las venas deberás tener./Si querés ser un terrible vago,/Todo el
día panza arriba y a dormir;/O elegiste ser un tipo capo./Siempre serio y que da
temor./Si querés triunfar con las mujeres,/Tener muchas que lloren por vos,/Tendrás
que ser un poco inteligente/Tener dinero y buena voz./Si querés ser un tipo
importante,/Que se hable todo el día de vos,/O querés immortalizarte como
héroe,/Asesino y semidios./Deberás tener jugo de tomate frío,/Jugo de tomate frío/En
las venas,/En las venas deberás tener”.*

Este es un catálogo de las formas que puede tomar un hombre, previo a tener jugo de tomate frío en las venas. Según Martínez, los hombres con jugo de tomate frío en las venas son felices e inteligentes. Pueden ser vagos, capos, serios y que den temor, héroes, asesino o semidios, con lo cual tendrán la posibilidad de triunfar con las mujeres y que lloren por ellos. Esta necesidad de que las mujeres deben llorar por los hombres que propone Martínez, es una idea patética, con cierto rasgo de perversión, sobre la relación que se da entre un hombre y una mujer. Se busca que ellas sufran por ellos, que cumplan el catálogo de extremo a extremo. El modelo de hombre no es más que un ser marcado por el dolor, el dramatismo, sombrío, trágico, triste, opuesto a todo aquello que se necesita para formar pareja y, que no estén marcadas por la violencia para satisfacerse a sí mismo.

Martínez se inspiró para esta canción, cuando vio a su madre picando tomates. No pudo tener una idea mejor sobre las relaciones entre hombres y mujeres y, fue observando a su madre haciéndole la comida, la que le serviría a él, este no logró pensar que en las relaciones de pareja podría darse una

forma diferente, ya que hacía unos años que se venía sosteniendo en la letrística del rock argentino un modelo peyorativo y discriminatoria hacia ellas.

“Avenida Rivadavia” (Letra y Música Javier Martínez):

“Caminamos una calle sin hablar/Avenida Rivadavia./Caminamos una calle sin hablar,/Avenida Rivadavia./Y pensé,/Y pensé/Cuándo subiste a mi tren, mujer,/Que yo no te vi,/Cuándo subiste a mi tren, mujer,/Que yo no te vi,/No te vi.../La mañana incoherente me sonrió,/Una burla que volaba se escapó./La mañana incoherente me sonrió,/Una burla que volaba se escapó./Y pensé,/Y pensé,/Cuándo subiste a mi tren, mujer,/Que yo no te vi,/Cuándo subiste a mi tren, mujer,/Que yo no te vi,/Que yo no te vi”.

Este hombre se pregunta en qué momento esa mujer entró en su vida, descripta metafóricamente como un tren. Las mujeres son miradas, oídas, pero no son vistas, ni escuchadas. Un modelo que imperó e impera en todo el mundo, es por esto que muchas mujeres se sienten objeto, se ven como prostitutas.

“No Pibe” (Letra y Música Javier Martínez):

“No hay que tener un auto/Ni relojes de medio millón/Cuatro empleados bien pagados,/Ser un astro de televisión./No, no, no, no pibe,/Para que alguien te pueda amar,/Porque así sólo tendrás/Un negocio más./No debes cambiar tu origen/Ni mentir sobre tu identidad./Es muy triste negar de dónde vienes/Lo importante es adónde vas./No, no, no, no pibe,/No lo hagas que eso está mal;/Si tu madre te escuchara/Moriría de llorar./No hay que viajar a Europa/Ni estudiar en la universidad,/Tener títulos de nobleza/O prestigio en la sociedad./No, no, no, no pibe,/Para que alguien te pueda amar./Nada de eso es importante/En amor, ya lo verás”.

Las contradicciones de la juventud de los años '60, presentaba esas confusiones, que no permitían ver claramente aquello que estaba ocurriendo en la sociedad. Si se compara esta letra, con la anterior, “Jugo de tomate”, se puede encontrar que, en principio, para un pibe, ésta es la propuesta, el modelo a cumplir, para un hombre tenga aquello que se da en la canción mencionada.

Aquí la mujer está encarnada en la madre, una mujer que enfrenta ésta realidad, la de su hijo, que quiere tener auto, relojes de medio millón, empleados, ser astro de televisión, negar su origen, tener títulos de nobleza, prestigio social, la idea es que con todo esto el podrá ser amado. Este imaginario, responde a unas ideas patriarcales, nada puede justificar que la mayoría de las mujeres busquen eso en realidad, ni siquiera en la época en que Martínez escribió la letra. Si está claro, que ésta madre, si fuera así moriría.

Este imaginario presuntuoso de los años '70, no es más que un burdo y básico catálogo de estos nuevos hombres, presumidos de su jugo de tomate de ideas, con las que construirían un nuevo paradigma cultural, un movimiento contestatario, es decir, que hasta que las mujeres no llegan a ser madres, demandan a los hombres este nuevo catálogo que completa lo observado en *"Jugo de tomate"*.

"Necesito Un Amor" (Letra y Música Javier Martínez):

"Para mí que estoy tan sólo/Necesito un amor,/Para aquel que está olvidado/Necesito un amor/Y si ella está llorando/Necesito un amor./Todos muy solos están/Se miran sin comprender,/De noche van a pasear/Necesitan amar./Nada más que un amor,/La vida por la calle se va/Necesito un amor,/Por el puerto mirando barcos/Necesito un amor./Es inmensa la ciudad/Solitario en la multitud/Como soy un hombre más/Necesito un amor./La vida por la calle se va/Necesito un amor,/Cada minuto es un minuto menos,/Necesito un amor".

El hombre de Martínez, como también el nebbiano, son sujetos con necesidades a satisfacer, como en este caso, la soledad. Ambos hombres lo logran con el amor que una mujer les puede brindar. Y *"necesito un amor"*, cuando esto se presenta en el imaginario individual, como espejo de lo social, es más fácil llegar al fracaso.

No hay libertad cuando hay una necesidad que media en una relación, solo queda un estado que presenta un hueco que debe cerrar como en este caso, la mujer es el "remedio". Para la cura, en el contenido de las letras de esos años, los autores hacen permanentemente semblanzas a la hora de componer letras. Así las mujeres aparecen desdibujadas en su realidad, son

sólo personajes de segunda, personajes que rellenan, que participan de la vida, pero a través de los hombres, de la vida de ellos.

“Mujer sin nombre” (Letra y Música Javier Martínez):

“Mi tiempo es ahora o nunca, /te traigo el subterráneo, /te quiero mujer sin nombre/en mis sueños vos y yo/nos amamos bajo el sol, /en mis sueños vos y yo”.

Se pasa de la mujer nebbiana sin nombre, de piel carbón, de la prostituta, a la que no tiene nombre. Donde el extremo de las cosas está bajo la presión del momento, es el ahora, es el tiempo del varón. El desdibujamiento de aquello que verdaderamente subyace en las relaciones se pierde ante la idea de que hay amor recíproco, de él hacia ella.

“Para ser un hombre más” (Letra y Música Javier Martínez):

“Tú vas en este tiempo que/nunca podré entender./Esto parece fácil, la sangre vino de ayer./Aguas con mucho aceite, ciudades de alquitrán/para ser un hombre más./Gente que habla mucho, reparte por ahí/vieja sabiduría que nunca podrá vivir./Pálidos de cultura, cerveza van a tomar para ser un hombre más./Cuánto tiempo llevo aquí en la avenida,/y ese rascacielos ni siquiera me mira./Tengo mucho sueño, me quiero ir a dormir/por favor./Somos tan diferentes todos entre sí,/que cualquier sedante con todos me va a rendir./¡A beber el vino de la prosperidad!/Para ser un hombre más./Sigo organizando ahora el gran festín/del aburrimiento que siempre doy para mí./Todos pueden venir, se van a divertir/como yo./Chicas muy arregladas pasean por ahí/ pasan por la cortina de un miedo que va a venir./Bajo la ventanilla, van a poderlas ver/para ser un hombre más./Cambio por este día un cheque de un millón/o viaje con estadía al tiempo de un faraón./Voy a añorar cosas de la antigüedad/para ser un hombre más. /Un hombre más, /un hombre más”.

Las mujeres, aquí las chicas, muy arregladas que pasean por ahí, son ellas las que vivirán un miedo que va a llegar, se podría decir que este hombre martiniano no va a ser el que viva ese miedo, eso lo coloca afuera. Este hombre tiene previsto vivencias determinados, las mujeres frente a los hombres, frente a la sociedad deben llorar por ellos y tener en cuenta que hay miedos que están justamente ahí y deberán enfrentarlos.

Ahora el miedo es consecuencia de las situaciones que se presentarán, Martínez las da como naturales e inevitables, no menciona cuáles son, como lo

hace Nebbia, cuando plantea, por ejemplo, el tema de la violación. Pero tanto uno como el otro, consideran que las mujeres tendrán que vivir situaciones que comprometen su vida y no son más que momentos de violencia, que atravesarán sus cuerpos. Las mujeres están siempre amenazadas, por eso deben estar a la sombra de los hombres. Tan fuerte es el tema de la amenaza, que Martínez le dedico un tema, al cual tituló, *Blues de la amenaza nocturna*.

“Elena” (Letra y Música Javier Martínez):

“Elena va por la calle,/no mira a nadie,/sus ojos de todo ven/los autos que la persiguen,/que la dibujan/contra la noche de hoy./Mil desesperados te aman,/mil competidores te imitan,/salí con ropa vieja a la calle,/fijate quien te habla de amor./Eso durará mucho tiempo/los años de tu juventud/las horas del presente instantáneo/el tiempo que se juega al amor./Elena no te olvides del tiempo,/Elena,/vos también morirás/y si alguien se metió dentro tuyo,/un minuto antes te arrepentirás./Elena, Elena, Elena,/Elena, Elena,/Elena vas mal así”.

Otra mujer bajo amenaza, en peligro, esto se da a partir de que ella permita que alguien habite en ella, donde el tiempo toma nuevamente protagonismo, un minuto antes de lo previsto, Elena se arrepentirá si esto ocurre, pero ya será tarde y ese tiempo le jugará en contra y le ira mal en su vida.

Todo está pautado en estas composiciones letrísticas, si las mujeres salen fuera del marco de los mandatos patriarcales, esto implica la posibilidad de morir en el peor de los casos. En Manal, la calle juega un papel fundamental, es un marco de referencia, estar o no estar en ella es determinante para las mujeres. A tal punto que el amor se ve en peligro si allí ellas están en determinadas circunstancias, en determinados momentos, donde el tiempo se debe respetar, pero el tiempo del que se habla no es necesariamente el de ella, sino el de los otros, el de los hombres. Se podría preguntar, qué situaciones se respetó de las mujeres en ese momento de la historia del rock argentino en sus letras.

Disco de Pedro Y Pablo: Yo vivo en esta ciudad.

“Yo Vivo En Una Ciudad” (Letra y Música Miguel José Cantilo):

“Yo vivo en una ciudad/donde la gente aun usa gomina/donde la gente se va a la oficina/sin un minuto de más/Yo vivo en una ciudad/donde la prisa del diario trajín/parece un film de Carlitos Chaplin aunque sin comicidad/Yo vivo en una ciudad/que tiene un puerto en la puerta/y una expresión boquiabierta/para lo que es novedad/y sin embargo yo quiero a ese pueblo/tan distanciado entre sí, tan solo/porque no soy más que alguno de ellos/sin la gomina, sin la oficina/con ganas de renovar/Yo adoro a mi ciudad/aunque su gente no me corresponda/cuando condena mi aspecto y mis hondas/con un insulto al pasar/Yo adoro a mi ciudad/cuando las chicas con sus minifaldas/parecen darle la mágica espalda/a la inhibición popular/Yo adoro a mi ciudad/aunque me acuse de loco y de mersa/aunque guadañe mi pelo a la fuerza/en un coiffeur seccional/y sin embargo yo quiero a ese pueblo/porque mi incita le rebelión/y porque me da infinito deseos/de contestarles y de cantarles/mi novedad, mi novedad”.

Es importante señalar que en ésta letra la representación de la mujer aparece como las chicas que usan minifaldas, como una forma de darle la espalda a la inhibición que la sociedad tiene preformateada, parecería que así lo intenta demostrar Cantilo.

En realidad, el uso de la minifalda no fue un intento que debieron claudicar las mujeres, muy por el contrario, usarlas fue un gesto político por parte de ellas y no hubo, aunque si se intentó, modos de detenerlas. La idea de la británica Mary Quant, inventora de la minifalda fue considerada revolucionaria, fue también aclamada por el modisto francés André Courrèges.

Sin embargo, su creadora reconoce que ni ella, ni Courrèges inventaron nada, dado que tanto en las calles de Londres, como en las de París, las mujeres a comienzo de los años sesenta ya habían comenzado a usarla, situación interesante porque no fue idea de un modisto/a, sino fue el uso de ellas lo que hizo posible que una prenda se convirtiera en un movimiento revolucionario.

Sin embargo, Cantilo no pudo aquí ver lo revolucionario y aprovecho su creación para simplemente dar cuenta de cómo es la gente y su ciudad portuaria. La descripción de los lugares que a los rockeros les interesa es un motivo de inspiración y también de la gente que allí vive, la vida de la ciudad es

expresada por los actos de los hombres que viven en ellas, son sus únicos actores principales de reparto, los que le dan vida a la vida.

¿Dónde va la gente cuando llueve? (Letra y Música Miguel José Cantilo):

“Una lluvia cae lentamente/Y te lloran las mejillas al reír/Dentro del oscuro mediodía/Moretones amplios hunden el sol/Árboles en llanto lavan el alquitrán/Donde van los hombres, corren sin ver/Buscan una casa donde secar su piel/Donde va la gente cuando llueve/Siempre hay un lugar donde parar/Tierna mujercita sumergida/En las aguas de mi brazo torrencial/Beso mucha lluvia en tu sonrisa/Hay un arco iris tierno y precoz/En el abanico de tu pestaña gris/Ves aquellos hombres corren sin ver/Buscan una casa donde cambiar su piel/Donde va la gente cuando llueve (Donde van las pelis cuando llueve)/Donde los que no tienen lugar (Donde las que no tienen lugar)/Donde van donde van (On Demand)/Donde van donde van (On Demand)/Donde van donde van (On Demand)/Donde la señora de arpillera/Donde el chico del harapo y arrabal/Donde los profetas de botellas/Una chimenea fuma su paz/Sobre la terraza que ellos jamás tendrán/Vamos a la lluvia niña de sol/Ves que todos corren pero no todos van/No todos van/Donde va la gente cuando llueve (Donde van las pelis cuando llueve)/Donde van aquellos que no van (Donde van aquellas que no van)/Donde van donde van (On Demand)”.

Mujercita, señora, niña son las tres formas en que Cantilo piensa a las mujeres para incorporarlas en la historia que relata “dónde va la gente cuando llueve”. Las mujeres están representadas a partir del agua, en el abrazo de un hombre, en la misma lluvia, al igual que la niña de sol. Estas mujeres, son invocadas a participar, siempre que estén en constante relación con un hombre. Hace una semblanza con la señora de arpillera, con la mujer de piel de carbón, porque ellas son definidas a partir de un determinado material, el carbón y arpillera, mujeres que son trabajadoras, pero no aparecen como tales, ni se logra con ello poder describir sus problemáticas como tales. De esta manera se les quita la posibilidad de ocupar el lugar que les corresponde.

Es cierto que cuando se intenta poéticamente definir las se utiliza la naturaleza, como una mujer flor, cielo, luna entre otras, pero la representación visual no es la misma y el efecto en el imaginario colectivo es determinante. Esta también es una forma de despojarlas de su verdadera identidad, siendo representadas como seres diferentes a los varones.

“Con Ropa de Varón” (Letra y Música Miguel José Cantilo):

“Mañana cuando llegue tarde/Cansado para descansar/En el abrazo fiel/Del cuerpo que me das/En sábanas de paz/Yo quiero verte amor/Con ropa de varón/Pijama de algodón./Con ropa de varón, ay amor/Me gusta que te quede grande/La ropa en que tu cuerpo arde/Solapas de cartón y el puño volador/Sin manos y sin pies/Yo quiero que me ames/Con ropa de varón/Y el pelo una explosión/Con ropa de varón, ay amor./Que tenga para darte un beso/Que zambullirme por el cuello/Hasta encontrar tu voz/En túneles de miel/Allí donde tu piel/Sin ropa de mujer/Ni ropa de varón/Me toca el corazón/Con ropa de varón/Para hacer el amor”.

Fantasía de encontrar a la mujer vestida con su ropa, este varón la imagina sin ropa de mujer, para después amarla. Una necesidad que no es casual, es una idea pensada, sin que la realidad tenga que ver con la urgencia o la necesidad que la misma impone. Ya las mujeres tuvieron que vestirse como varones para lograr ser consideradas. En este caso, para pensar que la letra se escribió en los años '70, y que representación se buscaba con esta letra sobre esta mujer.

“La Quimera del Confort” (Letra y Música Miguel José Cantilo):

“Ya sale el sol, tinto de cal/por entre el ajedrez de la ciudad./Trepas un farol, baja al barrial/y se despeina sobre un boulevard./Timón de luz, viril galán,/en las veredas te haces muchos más,/entre verdor y atardecer/cada semáforo es un hijo infiel./Mirando al sol y a su color/pensé evadirme de este mundo gris/donde no hay sol, sino un confort/que nace al norte y se pone al sur./Los rayos vi dorar la cal,/mas no los rostros de la humanidad./Quede forzado el porvenir,/mediante cuotas de anticoncebir./Todos marchan enfilados, la quimera del confort,/yo me siento más humano y me voy atrás del sol./Se escapa ya el rubio rey, el pelirrojo sol crepuscular,/mi sueño va siguiéndole/por entre calles sin

parquimetrar./Con lentitud naufragara,/como una gran moneda de color,/en un rincón del más allá,/quizás en la alcancía del señor...”

La mujer aquí está representada por una situación que trasciende al hombre que escribe. Tiene que ver con el acto de concebir, donde él piensa en el futuro al cual está condicionado es a partir de la anticoncepción, donde las mismas puede ser pensada como el cuidado de la pareja, en especial que la mujer no quede embarazada. El uso de la píldora anticonceptiva, también fue un descubrimiento revolucionario y libertario para las parejas en el campo de las relaciones sexuales.

“Asociación Modelos Argentinas” (Letra y Música Miguel José Cantilo):

“Asociación modelos argentinas/te imaginas que divinas/se han agremiado pidiendo con su queja/una ley que las proteja/De los hombres que usan la publicidad/explotando su sensualidad asociación modelos argentinas/te imaginas que divinas/el primer gremio cuyos dirigentes/diferentes y narcisistas/Salen en revistas y en televisión/sin necesidad de manifestación/nunca un sindicato resulto tan grato/todas allí, nunca creí/que se las pudiera reunir/Asociación modelos argentinas/Como pensar que con esas caruchas/tengan luchas de consorcios/esos monumentos al divorcio/culpa de la perfección/A.m.a amantes amadores/amatrices que amargantes/no tener a mano una mama amante/de estas cautivantes girls/Asociación modelos argentinas/se imaginan que divinas”.

Aquí Cantilo apunta a que las modelos argentinas puedan estar agremiadas y esto le resulta una burla ante la realidad de los verdaderos gremios que tienen situaciones difíciles que resolver. Una verdadera ironía que condice con un pensamiento preformateado patriarcal, venga la crítica de la izquierda, como se supone que es la que lo representa al autor, o de la derecha fascista, tan *aggiornada* en la cultura de los argentinos. Esto representa para el imaginario de Cantilo, como en la mayoría de la ciudadanía, que los sindicatos deben estar conducidos por hombres.

Si las mujeres se asocian y forma un grupo en defensa de sus derechos, es para que esos hombres que Cantilo intenta mostrar es como desde la publicidad son explotadas utilizando su sensualidad y, para que no sigan cometiendo abusos que a pesar del tiempo continúan. Agremiarse es una

forma de defenderse de los atropellos a de los derechos adquiridos, sean o no diferentes, sean o no narcisistas, salgan o no en la televisión.

Esta letra es para mostrar aquello que se consideraban una avanzada en su pensamiento, como revolucionarios en sus propuestas y protestas, que va de la mano con la ideología que el patriarcado capitalista propone y dispone. Aquí el arte, en este caso la música y más precisamente el rock argentino, revela en sus letras que las mujeres eran consideradas para mantener un status quo y si salían del mismo, podían ser sancionadas, una paradoja de éste dúo, que se preciaba de ser vanguardista, que enfrentaba la realidad política y social, que en esos años se le presentaba a la sociedad y a la juventud en particular.

“Johnny Bigote” (Letra y Música Miguel José Cantilo):

“Johnny quería tener un bigote/Que fuera bien grandote/Quería un mostacho de macho cabal/Porque la gente respeta y escucha/Al hombre de pelo en trucha/Que amplía su hombría con rostro brutal/Johnny Bigote, Johnny Bigote, Johnny Bigote/Pero por más que regara la zona/y se inyectara hormonas/Seguía desierto su huerto facial/Hasta que un día le vino la idea/No demasiado fea/Del rizo postizo que uso en carnaval/Pero al colocárselo mal,/quedo un poquitito dispar/y ya no hubo nada que hacer!/Un triángulo quedo normal,/el otro se vino a pintar/como si estuviera por estornudar/Johnny Bigote, Johnny Bigote, Johnny Bigote/La suma de los ángulos interiores de un bigote es igual a tres sonrisas/Y Johnny porque andaba siempre tan serio?/Ajaa es que el problema estaba en el triángulo de la derecha/El de los tres lados/Claro, pobre Johnny/Él siempre tuvo el pequeño complejo/de parecer conejo/y ni sonreía ni abría la boca/Rostro de piedra y labios de foca/Se le corrió la mueca,/ya nadie respeta ni al bigote ni a él... POBRE JOHNNY/Porque al colocárselo mal/quedo un poquitito dispar/y ya no hubo nada que hacer!/Un triángulo quedo normal,/el otro se vino a pintar/como si estuviera por estornudar/Johnny Bigote, Johnny Bigote, Johnny Bigote”.

En ésta letra aparece la idea sobre cómo debe ser el aspecto de un hombre en ésta sociedad. No sólo en los comienzos de los años 70', sino desde siempre, en el sentido de que hay para cada momento un preformateado que se busca imponer, tonto para el hombre como para la mujer. Johnny busca

parecerse a ese formato necesario para ser considerado, para ser un macho cabal, para ello debe cumplir una serie de mandatos bien definidos.

El bigote grandote es parte de él y es necesario para la hombría y para ser respetado y escuchado, logrando un rostro brutal. Todo este modelo fue impuesto en esos comienzos para cierto sector social de la Argentina setentista. En la década de los años '80', se buscó otro modelo, pero ésta vez en hombres y mujeres, así se logró imponerles el formato del denominado *yupíee*.

Nada bueno pudieron obtener los *yuppies* de su condición y como siempre o casi siempre, las condiciones económicas terminaron con ellos, la crisis del Lunes Negro del 19 de octubre de 1987, fue donde los mercados de valores de todo el mundo se desplomaron, acompañado por la recesión de principios de los años 90', nada fue posible para que aquellos sobrevivieran, a pesar de los esfuerzos de publicaciones como la National Review, The Weekly Standard o el Details. Queda claro que invisibilizar a las mujeres y mantener la idea de un orden patriarcal capitalista no deja ilesos a los hombres, parecería que muchos de ellos consideran que se ponen a salvo invisibilizando las problemáticas de las mujeres y no reivindicarlas. Ese imaginario sigue operando y la mayoría de los hombres no acusa recibo de ello, también quedan invisibilidades bajo los modelos por ellos propuesto que el sistema patriarcal propone.

“Andando a caballo” (Letra y Música Jorge Durietz):

“Andando a caballo/al lado de mi amor/sintiendo el sol sin rayos/que queman sin dolor/Nubes, casas y hojas verdes/suben, bajan y se pierden/Nos sentimos tan felices/con el viento en las narices/Galopando, galopando/llegamos hasta el mar/Y nuestras bocas solas/se empiezan a extrañar/Bajaremos a mojarnos/y entre las olas buscarnos/Sobre la arena muy fría/mientras va muriendo el día/Galopando, galopando/llegamos hasta el mar/Y nuestras bocas solas/se empiezan a extrañar/Bajaremos a mojarnos/y entre las olas buscarnos/Sobre la arena muy fría/mientras va muriendo el día”.

Esta es una de las pocas letras de Durietz, que, si bien no hace referencia a sus vivencias en compañía de una mujer, se supone que sí ella está. Es importante rescatar que toda la situación que la letra ofrece, el varón

no muestra reclamos previos, o necesidades insatisfechas para vivir el momento la arena y el mar.

“Catalina Bahía” (Letra y Música Miguel José Cantilo):

“Catalina tenía la rutina/Del eterno crepúsculo en la piel/Su comarca de sexo en una esquina/Sus hectáreas de pecho en un vaivén/Catalina sabía el argumento/De la sábana tibia por amor/Me soplabla la letra con su aliento/Y nos iba surgiendo esta canción/Labio sobre labio sobre labio/Y la península mía/Beso contra beso/Y tu bahía/Cuando se hacen las dos de la mañana/Cuando se hacen las cuatro del amor/Sus pupilas hamacan porcelana/En ojeras de rímel y carbón/Catalina de fuego y nicotina/Esperando volver a comenzar/Bocanada profunda que ilumina/La mirada marrón de par en par/Labio sobre labio sobre labio/Y la península mía/Beso contra beso/Y tu bahía/Encender la fogata que combina/Mi melena, la tuya y la del sol/Un retrato de fuego Catalina/Con rutina de lento caracol/Labio sobre labio sobre labio/Y la península mía/Beso contra beso/Y tu bahía”.

La letra de esta canción, que lleva por nombre como algunas otras, el de una mujer. Aquí Catalina forma parte del ritual de hacer el amor, una de las formas más originales de describirla. Cantilo deja claro que ésta mujer lo acompaña en todo, hay un lugar de iguales, cada uno aporta lo suyo en el amarse. Es romántico el momento cómo lo describe y no hay para Catalina un lugar reservado para ser menos que él. Hay respeto para ella y de los lugares para señalar el sexo. No hay diferencias que se impongan, si una búsqueda que representa a cada uno y Cantilo encuentra en ella una justa representación.

Disco de Vox Dei: Caliente

“Cuero” (Letra y Música Ricardo Soulé):

“Hay en tu piel algo que arde/allí, en tu cuerpo entre las carnes/no te preocupes no es tan importante, /tan sólo estás recordándome. /Siente tus pies yo te los beso, /también tu espalda, te muerdo el cuello, /te quemo el alma con este fuego/que está en mis manos que son de cuero”.

Cuero describe a un hombre cuando está con una mujer, cual ángel que lo conduce a sentir fuego, que termina ella sintiéndolo en ciertas partes de su cuerpo. No hay ninguna mención a su nombre, pero él se apasiona hasta

incendiarse, la realidad de ella no les permitió a los compositores de las letras del rock argentino, hacer aparecer esa figura de mujer como tal, pero es necesaria su presencia, necesidad que a veces es obsesiva y desesperada para el varón que escribe o intenta contar una historia.

“Canción para una mujer (que no está)” (Letra y Música Ricardo Soulé/Juan Carlos “Yody” Godoy):

“Cada día creo que soy/dueño al final/de un motivo nuevo que me impulse a ser más./Oh no... ya sé; oh no... por algo lo he de cambiar/Miro alrededor para buscar el sol quizás/ese que me entibie/cuando el día no esté más./Oh, no.. no sé; oh, no, sos vos mujer que no estás./Dímelo destino si la puedo yo encontrar./Ella es mi verdad, dime dónde estás./En la gran ciudad? o en la eternidad?./en algún lugar de la inmensidad?./dime dónde está y si existe en realidad,/que con mis manos la puedo alcanzar;/sólo un momento yo quiero suponer,/que es mía, sólo mía y puedo amarla como sé.../Oh, no... ya sé; oh, no, que fácil es soñar./Miro alrededor para buscar el sol quizás/ese que me entibie cuando el día no esté más./Oh, no.. no sé; oh, no, sos vos mujer que no estás”.

De alguna manera aquí está presente esa mujer de la que se habla en la letra anterior comentada. El hombre no sabe si está o no presente, pero aparece la desesperación que bordea la obsesión, ella debe ser de él, todo bajo el capullo de que puede amarla. Se hace necesaria la presencia de esa mujer que no está, esto torna algo difícil la realidad, ya que no puede ésta ser vivida. No es un tiempo más que limitado, tan fuerte es esto, que la próxima letra pone en evidencia lo dicho, donde el tiempo es tomado en consideración y es determinante en la vida de quien escribe. Si se destaca, que a pesar de la imagen negativa que se tiene de las mujeres en las letras, acá no hay posibilidad que estén ausentes, es decir, de no tenerlas presente, aunque más no sea, en la ausencia misma.

“Presente (El momento en que estás)” (Letra y Música Ricardo Soulé):

“Todo concluye al fin/nada puede escapar/todo tiene un final/todo termina/tengo que comprender/no es eterna la vida/el llanto en la risa/allí termina./Creía que el amor/no tenía medidas/o dejás de querer/tal vez otra mujer./Y olvidé aquello/que una vez pensaba/que nunca acabaría/nunca acabaría/pero sin embargo terminó./Todo me demuestra/que al final de cuentas/termino cada día/empiezo cada día/creyendo en mañana/fracaso hoy./No puedo yo entender/si es así la verdad/de que vale ganar/si después perderé/inútil es pelear/no puedo detenerlo/lo que hoy empecé/no será eterno./Creía que el amor/no tenía medida/o dejás de querer/tal vez otra mujer./Olvide aquello/que una vez pensaba/que nunca acabaría/nunca acabaría/pero sin embargo terminó./Todo me demuestra/que al final de cuentas/termino cada día/empiezo cada día/creyendo en mañana/fracaso hoy./Cuanta verdad/hay en vivir/solamente el momento/en que estás/si el presente.../el presente y nada más”.

Como se señaló más arriba, ésta letra pone en evidencia la importancia del tiempo, entendiendo que el presente es determinante en la vida, casi despóticamente no permite ser mal utilizado. Esta reflexión es a partir de una idea que el autor tiene sobre como pensar que podría considerar el tiempo. Este era para siempre cuando se aplica en determinada situación, se da cuenta que eso no es así y, en el lugar del amor aparece la idea que el mismo no tenía medidas.

Sin embargo, al hablar de la mujer en el lacónico lugar que ésta es representada, es consecuencia del sentir amor por ella. Él escribe y por ella lo hace, pero si se termina el amor no importa porque otra mujer aparecerá. Si bien se puede considerar que el valor del tiempo presente es realmente cierto, también cuando un amor se termina, es posible que tanto el hombre como la mujer, encuentren un nuevo amor, el tiempo tiene su presencia.

No se debe decir Soulé dejar escapar el tiempo. Así el autor llega a valorarlo como así también el lugar que ocupan los sentimientos. Su laconicidad, hace que los afectos sean aún menos determinantes en las relaciones y que las mujeres tengan ese lugar de recambio. Pero no hay posibilidades para el error, todo debe ser vivido en un tiempo, el presente. Si recordar que no hay nada más que ello, no hay situaciones, no hay sujetos que

no deban pasar por el tamiz de las agujas del reloj. Serán estas las que determinen la existencia y todo aquello que, en ella, se ponga en juego.

Ahora a qué tiempo se refiere Soulé, da la impresión que se está refiriendo al tiempo que marcan las agujas del reloj, al que el sol determina en su tránsito sobre un nosotros. Cuando en realidad el tiempo es de cada uno, es el valor del presente, es saber que las agujas del reloj se mueven en ese nosotros que fabricamos, controlamos. No es el que regula y participa del control de los cuerpos de los hombres ni de las mujeres. De esta manera, se queda el tiempo despótico, acercándose más a aquel que permite sentir. Sin embargo, se observó que en las letras abordadas el tiempo respetado es el del varón. El tiempo de las mujeres no aparece más que para dar cuenta de las marcas que deja en sus cuerpos y que algunas de ellas acusan la llegada de la vejez. El tiempo es útil para cumplir las cuestiones básicas que el hombre presenta para sostenerse en la vida.

Disco Pidamos Peras A Mandioca (Autores Varios)

“Natural” (Letra y Música José Alberto Iglesias *“Tanguito”*):

“Me gusta verte llorar. /Me gusta verte sonreír/natural,/natural./Me gusta verte en las mañanas/ponerte de colores/Natural/Natural/Natural/Natural/End”.

Una canción de *“Tanguito”*, que, a pesar de ser breve, sigue la línea del hombre que necesita que la mujer este a su disposición, el llanto, la risa, con sus colores, pero natural. La particularidad de esta placa, es que en ella aparecen artista como *“Pappo”*, Billy Bond, Análisis o Alma y Vida. Los dos primeros, tienen canciones que, si no fuera porque se los identifica, nunca se hubiera podido conocer.

“Juana” (Letra y Música Kubero Díaz/Manija Paz) (1970)¹⁴:

¹⁴ Éste tema se encuentra también publicado en el disco de La Cofradía De La Flor Solar, *La Cofradía De La Flor Solar. Histórico*.

“Allí ésta Juana sola junto al gran portón/Llega siempre cuando sale el sol/Nadie sabe dónde Juana vive su dolor/Y la gente no la ve/Tiene su preocupación/Pobre Juana sin Dios ni Amor/Ella pide poco, solo pide pan/No le dan”.

Es un tema que hace una semblanza con otros que han señalado el lugar de la mujer pobre. En este caso se llama *Juana*, una manera de visibilizar algo que parece que pertenece y padece el varón, ese que se ponderó como único sostén de la familia, más la que pertenecía a ese momento histórico argentino y global.

La pobreza y la mujer, son vistas por la sociedad en la que vive, entre el ser mirados y vistos, como así también, el ser oídos y el ser escuchados, formas de relacionarse a la que se hizo referencia más arriba. Esto también forma parte de la política social en cuanto a invisibilidad y visibilidad de las situaciones y los sujetos que las está viviendo. En esta letra aparece la sociedad con dos mandatos, la religión y el amor, los cuales son padecidos por *Juana*, uno es el alimento básico, el pan.

Negación del mismo, que también aparece en la conocida canción popular española infantil *Aserrín Aserrán*. Ésta obra, propia de las conocidas noche de *San Juan*, tenía su complemento en un juego, el que se lleva adelante entre un adulto y niños/as de corta edad. La letra de la misma tiene su versión según el lugar, de forma tal que puede cambiar. Es interesante que ya desde muy pequeños los niños/as, comienzan a incorporar desde el juego, desde la canción, la realidad de *Juana*, realidad que con el paso del tiempo y los lugares se conserva hasta nuestros días.

Disco de Moris: Treinta Minutos De Vida

“De Nada Sirve” (Letra y Música Moris Birabent):

“De nada sirve escaparse de uno mismo. /De nada sirve escaparse de uno mismo. /Veinte horas al cine pueden ir/y fumar hasta morir. /Con mil mujeres pueden salir; /a los amigos los pueden llamar./De nada sirve... Escaparse de uno mismo./No se dan cuenta que de nada sirve/tocar la batería, seguir la acería,/no, de nada sirve./¿De qué le sirven las heladeras/y lavarropas, televisores/y coches nuevos y relaciones/y amistades y posiciones?/Si están podridos y aburridos/de este mundo que está podrido.../No, de nada sirve./Los que van a la oficina dicen que todo sirve./Los que van

al puerto le duelen las espaldas/Los que hacen música, creen que es lo más importante/de nada sirve./si uno lo usa para la soledad interna/que siempre nos corren, que siempre nos corren./Cuando están solo, están bien solitos; ya no hay guitarras ni amplificadores./Están solos en la cama y empiezan a mirar el techo;/empiezan a mirar el techo y en el techo no hay nada./Hay solamente un techo. ¿Qué pueden hacer? Es muy tarde,/son las tres de la mañana./Los bares están cerrados, las mujeres duermen,/los cines también están cerrados,/la guitarra no se puede tocar, sino el vecino se va a despertar./¿Qué puedo hacer? ¿Qué puedo hacer?/Estoy solo y aburrido/ ¿Qué puedo hacer? ¿Qué es mi vida?/¿Qué es este mundo? ¿Qué soy yo? Me voy a volver loco, no sé qué hacer.../En ese momentito se dan cuenta/que todo es una estupidez./Cuando van de veraneo y bailan shake/con sus movimientos centroamericanos,/sensualidad fabricada,/tratan de levantar mujeres./Pero están vacíos y están muy podridos./Volvemos a la cama, que es un gran lugar/para dormir o también para fifar./Cuando lo consiguen, en este mundo es difícil,/está reglamentado.../Muerden la almohada de desesperación./No saben qué hacer con sus vidas,/ya todo fracasó./Han masticado chicles, han comido chocolates,/han leído Radiolandia, han llamado a sus amigos,/han salido con mil mujeres, han grabado treinta mil discos,/han sido famosos, han firmado autógrafos,/han comido hasta reventar, han fumado hasta acabar./¿Y qué queda?/No queda, no queda, nada queda, nada queda./Hay una cosa que sirve,/que sirve a esta humanidad,/y es darse cuenta que nada sirve/si uno lo usa para escaparse de uno mismo./Amigo, te doy un consejo aunque yo consejos no doy:/trata de hacer la prueba de parar las maquinitas,/las maquinitas que llevas dentro de ti/y fijate qué es lo que pasa/cuando te agarra la soledad y te agarra el hastío./No escuches discos de Bob Dylan, o de Los Beatles,/o de los Rollings Stones o de Mick Jagger./Mucho silencio, mucho pensar, mucho meditar./Nada de evasión y pensar/¿Qué es lo que pasa conmigo?/Si soy inteligente y también soy intelectual.../Soy bastante inteligente pero estoy muy aburrido. ¿Qué es lo que pasa conmigo?/Yo aún no me lo puedo explicar,/por favor que alguien me lo diga./No puedo salir de mí, estoy muy encerrado/en mi prisión de carne y hueso./No puedo salir, no puedo salir./Me voy a morir dentro de mí./Antes de morir yo quiero salir,/ver las estrellas, el mar, me quiero ahogar/y quiero salir, quiero vivir, me quiero ir por favor, de mí./¿Qué puedo hacer? No hay nada que hacer./Tenés que vivir, tenés que sufrir,/tenés que sentir, tenés que amar,/te tenés que arriesgar, te tenés que jugar,/no podés tener seguridad, no podés tener/ninguna propiedad, te tenés que jugar,/tenés que jugarte, tenés que salir/a que te rompan la cara, que te maten, que te pisen./Tenés que querer a cualquiera,/tenés que odiar a cualquiera./Ay, ¿qué puedo hacer? Estoy solo y todos pasan a mi lado. Nadie

me mira/o si me mira es para encerrarme. /Estoy muy encerrado. /De nada sirve escaparse de uno mismo”.

Canción de Moris Birabent, donde expone su disconformidad con la realidad en la que él vive, donde todo el mundo que lo rodea, personas, objetos, actividades, entre muchas otras, ninguna sirve. En este vademécum de quejas, la mujer tiene su lugar, solo que aparecen como una distracción para los hombres, las cuales, a su vez, disponen en algún momento del día, dormir

El autor se propone y reconoce no dar consejos, sin embargo, este es uno de los grandes comentaristas de la realidad de aquellos años a través de la producción de sus letras. Hubiese sido interesante que aprovechara la oportunidad para hablar sobre que padecían las mujeres de ese momento, eso también forma parte del formato de los rockeros argentinos de aquellos años, es una manera de escaparse de uno mismo. La negación de mi igual, es la negación del sí mismo, estar esclavizado es dejar de vivir, ante esto el amor muere a manos del amo. Algo de esto aparece en las formas de representación de las mujeres en estas letras.

“Esto va para atrás” (Letra y Música Moris Birabent):

“Yo no pretendo que piensen como yo/Y yo tampoco los quiero convencer/Pero algún día/Yo tenía que explotar/Y decirles... que esto va para atrás/Muchos de ustedes no pidieron nacer/En este mundo que es frío y cruel/Si por mí fuera/Yo los haría volver y esperar mil años para nacer/A nuestras madres no podremos volver/Ellas dirán "Hijo ¿Qué, qué puedo hacer?" /Ahora me acuerdo que este mundo también las golpeó/Y tampoco pidieron nacer/Todos nacemos y todos morimos/Y nadie sabe por qué y para qué/De ese misterio se ocupan los sabios. Y yo me ocupo de poder vivir/Si hay que nacer, vivir y morir/ ¿Por qué las guerras, el hambre y el sufrir?/No hay nada más importante, de eso yo me convencí/Y es que el que nazca, viva en un mundo feliz”.

Moris, al igual que Nebbia, sin mencionar su nombre, habla de la madre. El lugar de que ocupa ella o el que otorgar la libertad a su hijo o la de no saber qué hacer frente a su realidad, lo que la llevaría a la muerte. Hay afirmaciones sobre las decisiones que una mujer en este caso una madre, sabe que el varón resolverá. Por ejemplo, la maternidad, ningún hombre puede saber qué es dar

vida parir. Esta letra y la anterior, en cuanto al contenido y la idea que se buscaba transmitir era no querer convencer a nadie, de no querer dar consejos, pero todo termina a la inversa.

“En una tarde de sol” (Letra y Música Moris Birabent):

“En una tarde de sol/las margaritas y yo/solo una nube, solo flotaba/tomo un café que me dan/Miro las fotos de ayer,/mamá que joven que estas/linda, la vieja, lindos los ojos/era la tarde de hoy/Momentos que extrañare,/vida, risas y sol/Yo dejo todo porque yo dejo,/porque dejo mi niñez/Por qué la tarde se fue?./porque, mamá, no venís?/por qué yo sigo siempre conmigo/y tú te quedas sin mí?/Por qué, mamá, no venís?/te quedas siempre sin mí porque, mamá, no venís?/te quedas siempre sin mí”.

Pareciera que el paso del tiempo y la composición no lograron que los rockeros argentinos dejen de demandar. Aquí Birabent con la mejor onda nebbiana, le demanda no a cualquier mujer de su vida, sino a su madre. Porque es ella la que se pierde en la vida, no va hacia él, es ella que se queda sin él y la realidad es que él se queda siempre con sí mismo. Esto hace posible que el encuentro sea fallido, ya que es de un solo lado el interés y es intencional, ya que siempre estos varones esperan que las mujeres se muevan por y para ellos. Y no hay mujer que escape a esto.

“Escúchame entre el ruido” (Letra y Música Moris Birabent):

“El hombre tiene miedo de ver la verdad,/de ver que él era algo que no podía definir.../de ver que al fin su sexo pudo ser o no ser/que no era absoluto, que podía ser la flor.../El hombre tiene miedo de su sexo también/y niega a la mujer que lleva dentro de él/¿Qué flor le daré a aquel que vive sin amor?/la flor de mil y un sexos, la flor de un creador.../Cuando él era muy pequeño, él sabía vivir,/todo era pureza, mamá y papá/si después creció, sufrió y lloró/¿dónde estará la flor, dónde está el que se fue?/Un día la farsanta, nuestra gran sociedad.../Le dijo mil mentiras, lo metió en un corral, le dijo que su sexo él tenía que ocultar,/la flor se marchitó, no pudo ver el sol.../También le dijo como él tenía que pensar,/sentir, vivir, amar y ser un ser normal,/después le regalo, el caos, la maldad/y la publicidad por fin lo convenció.../Te engañaron, ya lo sabes, sino lo sabes también/con la pluma y la palabra; y con silencio también.../aunque bien bien lo sabía, la bendita sociedad/que eras algo más que un

sexo y tu cédula de identidad.../Lo miro a mi abuelo, él era muy viril/igual que yo, era hombre o mujer/díganme ustedes, dueños de la moral!!/La voz de ese viejito ¿es de hombre o de mujer?/Escúchame, hermano, entre este ruido actual.../hermano, te lo pido!! Ayúdame a seguir/no esperes que te entiendan ¿por qué lo habrían de ser?/son solo maquinitas que no pueden fallar.../Las maquinas fabrican frases para vivir,/y todos repetimos, sin nunca descubrir/que la libertad del hombre no era de metal!!/La máquina triunfó, y el hombre se acabó.../Ustedes dicen macho, varón y que se yo,/me meten en un molde como si fuera un flan/y para recibirme de hombre, no es verdad,/me tengo que pelear, no tengo que llorar.../Hablar de las mujeres como cosa que hay que usar,/tener la pose macha y la voz de arrabal,/pero yo bien los conozco. No me pueden engañar,/tienen mucho miedo que los llamen anormal.../Cuando un niño te sonríe, y él te quiere acariciar,/cuando lloras y estás solo, y no hay nadie a quien llamar,/cuando mueres un instante porque estás con ella al fin,/cuando abrazas a un amigo que lo quieras como a un Dios,/¿Están ciegos, son idiotas?/¿O qué es lo que pasa aquí?/¿O qué es lo que pasa aquí?/¿O qué es lo que pasa aquí?"

Acá se da cuenta de la representación de las mujeres que tuvieron los rockero argentinos en su mayoría, en este quinquenio investigado. Birabent, lo dice así: *"Hablar de las mujeres como cosa que hay que usar, /tener la pose macha y la voz de arrabal, /pero yo bien los conozco"*. Es la idea verdadera, hay también una lectura de Moris para observar la realidad que en aquellos años se vivía y advertir la importancia de los medios de comunicación.

Hay una denuncia, una advertencia, la que también se vio en Pedro y Pablo, sobre la condición sexual de ciertos hombres, cuyo destino era respetar el canon pre-establecido, donde el mandato era ser un macho que respete el molde y lograr graduarse como tal, sin llorar. Es de alguna manera un jungiano, que alcanza a ver que los hombres deben habitar a una mujer y las mujeres deben ser habitadas por un hombre. Este sería el equilibrio de aquello que Jung llamó, Imagen Anímica (ánima en el hombre y ánimos en la mujer), es decir, la imagen interna arquetípica del sexo opuesto, si la misma está en equilibrio las posibilidades para hombre y mujeres son amplias y activa con ello las posibilidades creativas en las relaciones.

“Juan el noble caballero” (Letra y Música Moris Birabent) (Bonus Track):

“Juan el noble caballero/vivía en el siglo 15/y algo raro le sucedió/se encontró en el siglo 20/con su espada y su caballo/sin saber lo que hacer/Juan el noble caballero/se puso su armadura/y al mundo sale a conquistar/vino a rescatar doncellas/pelear con los gigantes/y 1000 hazañas mas/Juan el noble caballero/de la tabla redonda/jamás, jamás pudo encontrar/ni castillos solitarios,/ni princesas encantadas,/ni nadie con quien pelear./Entonces El pregunto, ¿Qué haré?/Entonces El pregunto, ¿Dónde iré?/Juan el noble caballero/andando por las playas/un día desapareció/dicen que se fue volando/con su caballo alado/hacia otro mundo mejor”.

Juan o el hidalgo don Quijote de la Mancha sería lo mismo, pero este caballero, no podrá logra sus ideales rescatar doncellas. Como si rescatar a las mujeres de las vicisitudes y tribulaciones que pasan por los hombres, quijotescos o no, no tienen lugar. Lo natural aquí y para tomar distancia de lo propuesto por los rockeros argentinos en sus letras, es no naturalizar a partir de invisibilizar las problemáticas de las mujeres, visibilizar las misma permitirá abrir las posibilidades para mejorar su situación y consecuentemente las relaciones entre las parejas.

CONCLUSIONES FINALES

Una vez finalizada la investigación y llevado adelante los objetivos planteados para la misma, esto es, que se han descripto las representaciones que las letras del rock argentino del período 1965-1970 ofrecen sobre las mujeres, identificadas las cargas valorativas que sobre ellas pesan, brindando los tópicos que funcionan como productores y reproductores de sentido sobre las mujeres en rock argentino y que han tenido en ese período a la juventud de un lado y del otro como firmes protagonistas, estos se han cumplido, contando con el acompañamiento de la bibliografía pertinente al tema abordado, todo ello aplicado a lo largo de un corpus de canciones conformado por 128 temas de los músicos más emblemáticos del tiempo analizado.

Los objetivos que logrados alcanzar, permiten el arribo de la siguiente conclusión, las cuales responden al reflejo de las representaciones de esos jóvenes compositores sobre las mujeres, representaciones determinantes que han podido lograr también determinantes conclusiones, impulsadas por las palabras, las imágenes y un conjunto de valorizaciones que han alcanzado a las mujeres de las letras en forma clausurante de sus subjetividades.

Las conclusiones han llegado, no a partir de encontrar la forma de ubicar conceptos teóricos que los textos consultados han brindado, sino a que los mismos despierten un conjunto de ideas con las cuales trabajar las letras.

La pasión por investigar y nada menos que la música con la que atravesé mi adolescencia, es la que ha conducido este estudio, para el cual tomé prestada la idea de que atravesarla implicaba que en ella estaba una vida y para ello no debía tener dudas al considerar que “ni método, ni reglas, ni recetas, tan sólo una larga preparación” (Deleuze, Parnet, 1980: 13).

La investigación permitió acercarse a los protagonistas (los rockeros) y sus producciones (las canciones) desde una perspectiva cotidiana, ya que estos jóvenes no eran ni intelectuales ni superestrellas del rock como pueden ser considerados en la actualidad, sino grupos de amigos que formaban una banda sin instrucción musical en la mayoría de los casos y, que lograron grabar

algunas de sus canciones o un disco. En este sentido, se debe revalorizar el uso de las canciones como fuentes, huellas o indicios, que conformaron lo que se denominó “rock nacional”. Las canciones –como productos culturales que conservan la memoria del pasado- permitieron un acercamiento a los rockeros y a sus líricas de manera tal que fue posible reconstruir parte de su cosmovisión vinculada con los deseos costumbres y conductas, que conformaron su identidad como grupo social independiente.

De esta manera, se analizó la temática de las representaciones de las mujeres en sus letras y, que formaron parte del universo cultural en el cual estaban inmersos. Así la construcción del sujeto “mujer” en el mundo capitalista, la idealización de la naturaleza, reflejada siempre en “el mar, la arena, la playa, el sol”, fueron casi una retórica que caracterizaba a los rockeros urbanos en el período estudiado.

En este contexto, el binomio madre/prostituta propia del patriarcado musical, se encuentran los planteamientos de Shwalbe (2000), para explicar cómo las interacciones sociales entre géneros muchas veces obligaban a las mujeres a aceptar la subordinación; la cual no emergía de forma azarosa; su proceso de construcción y apropiación en las mujeres estaba fuertemente determinada por las representaciones que sustentaba la misma cultura, regulada por un sistema de dominación masculina. Por su parte Cons (2011), explica cómo el cuerpo de las mujeres puede ser una herramienta que se manipula para crear una imagen de toda una banda.

El período 1965-1970, que esta tesis indaga, plantea un segmento temporal específico en los vínculos entre la cultura del rock local y la ciudad de Buenos Aires, es decir, el modo particular de imaginar y transitar por la ciudad de los jóvenes rockeros, en un contexto caracterizado por una amplia receptividad ante las novedades culturales provenientes en especial del mundo anglosajón, sumada a la creciente importancia que va adquiriendo la juventud como nuevo actor social y cultural y, unas aspiraciones de renovación y modernización cultural, que no pocas veces se enfrentaron a las políticas represivas del gobierno cívico-militar. Fue en estos años, cuando músicos y poetas, devenidos en una bohemia cultural, realizaron una renovación en las

formas de hacer música juvenil y convirtieron a la música rock en una vía de expresión de una juventud inconformista que canalizó su actitud en una retórica distante del lenguaje discursivo político.

Además, existía una voluntad de hacer de la música un “arte de vivir” y un producto cultural que no se acomodara a los requerimientos de la industria cultural, ubicándose al margen en un primer momento, de los productores de este “rock rebelde”.

De modo que para hacer públicas sus canciones, los pioneros del rock emprendieron una serie de prácticas urbanas los “naufragios”, que subvirtieron la tradicional ocupación del espacio urbano, contribuyendo a la consolidación de una identidad colectiva entre músicos y otros actores culturales relevantes de los años sesenta. Los rockeros ingresaron al circuito de intelectuales y artistas, renovando la escena cultural porteña de los años sesenta, compartiendo tertulias en los bares del microcentro. Así, la presencia de los rockeros en el llamado “itinerario de vanguardia” permitió comprender el origen relativamente ilustrado de los primeros músicos del rock.¹⁵

¹⁵ Nota: Este crecimiento en la popularidad de los músicos y su ingreso en diferentes circuitos comerciales fue transformando las características de la representación musical. La definición de arte que predominaba entre los primeros rockeros, parecía excluir las formas populares de consumo musical. El excéntrico estilo de vida de los músicos, ingresó con relativa rapidez en la agenda de las revistas de información general, en el cine, la radio y los programas de televisión, logrando de esta manera ser imitados por jóvenes en distintos puntos de la ciudad e incluso, en diferentes ciudades del país. Por lo tanto, los rockeros dieron una imagen de ciudad genérica y abstracta, sin referencias concretas a ningún aspecto particular de la misma, de tal forma sus interpretaciones podían extenderse a cualquier medio urbanizado, ya que sus canciones era la expresión de una juventud que buscaba formas alternativas a la vida convencional de la clase media, al trabajo asalariado y a la rutina del oficinista. El imaginario de los pioneros del rock, estaba signado por la crítica sobre la anticuada moral de las clases medias, al mismo tiempo que reaccionaba contra las imposiciones culturales de una sociedad vertebrada en torno al mandato patriarcal capitalista. Este relato antiurbano del rock, se completó con el movimiento hippie internacional a través de diarios, revistas y los viajes personales de algunos músicos, que pregonaba por escapar de la ciudad para vivir en espacios naturales, aparece la “libertad” que el espacio ofrece sin humo ni olor, entre otras, vistos como el único ámbito posible de realización que se constituyó como el horizonte de aspiraciones de los jóvenes rockeros. El grupo Manal fue una excepción dentro de esta cosmovisión pastoral. Su distintivo modo de imaginar la ciudad no dependió sólo de sus explícitas referencias a lugares que se identificaban en Buenos Aires, sino también, reparó en la contaminación del Riachuelo, en la industrial ciudad de Avellaneda y en La Boca. Manal tuvo una estética de lo degradado que recuperó simbólicamente el área que había sido un tradicional centro industrial y obrero desde los primeros años del siglo XX. Hacia 1970, el grupo, le otorgo identidad musical a la ciudad de Buenos Aires, con la pretensión de hacer del rock una música argentina. Sin embargo, fueron pocos los que aceptaron a la música rock como un producto argentino legítimo. Aunque los sectores juveniles compartían con los rockeros una visión crítica de su presente histórico, interpretaron a la producción local

Se pudo hallar una paradoja en el desarrollo de los primeros años de este género musical, es decir, si bien se desarrolló como un fenómeno típicamente urbano e incluso pretendió relevar al tango en la tarea de darle identidad a la ciudad de Buenos Aires, el ideario del rock entre 1965 y 1970 fue portador de un mensaje, el fresco sonido de la ciudad que los rockeros pregonaron se transformó en una descripción de la vida metropolitana contemporánea que sirvió como excusa para describir una sociedad decadente.

No hubo en ningún momento en el período investigado, que esta juventud mostrara aquello que más afectaba al mundo de las mujeres. Todas las actividades del mundo del arte tuvieron a las mujeres en cuenta, pero, no fueron las letras del rock argentino la vía regia para considerarlas.

“El advenimiento de las mujeres tanto en el campo teórico como en la praxis del arte, durante la década del '60-'70 modificó la Institución Arte vigente de la modernidad. Diversos caminos en la actividad pública del Movimiento Feminista actualizaron un clima artístico de reflexión, ya sea del lugar de las mujeres en el arte como de las formas, los contenidos y la circulación de las producciones que habían legitimado la praxis artística hasta el momento. Vale la pena destacar que las imágenes, producciones estéticas¹⁶, son portadoras de una dimensión significativa, ya que como fenómeno artístico inserto en una cultura conforma como tal parte del sistema cognitivo-valorativo que le da sentido. De esta manera lo que primero nos acercan es aquello que uno está dispuesto culturalmente a ver de ella. Asimismo, como se ha dicho tantas veces –no hay mirada inocente-, siempre se mira desde un lugar, y éste es atravesado por la cultura en la que está enclavado. En consecuencia, en la realidad significativa del fenómeno artístico que nunca se haya preestablecido, confluye la concurrencia del productor como de los distintos receptores, en el

de rock como un fenómeno cultural que encarnaba las políticas imperialistas de los Estados Unidos. Su contestación se definía por criterios de libertad artística, es decir por la posibilidad de crear canciones propias, decidir la duración, las temáticas y los arreglos de sus composiciones, mientras otras artes hacían de la fusión con la política una declaración de principios, el rock adquirió una nueva autonomía cultural.

¹⁶ López Blanco, Manuel: Notas para la Introducción a la Estética, Editorial de la U.N.L.P.- 1995; páginas 19 y ss. El autor destaca la necesidad de entender al arte como una realidad que comprende al artista, la obra, y el público.

anclaje de su contextualidad. Como es obvio y dicho a la manera de Bourdieu, “en tanto no hay registro perfectamente neutral no hay pregunta neutral”(Bourdieu, 1998:63), y la mía no lo es, ya que al encarar una investigación, valga la redundancia, el investigador se para desde un lugar, y mi punto de vista está sesgado por el supuesto de la existencia de una desigualdad de distribución de poder entre varones y mujeres que atraviesa que atraviesa todos los ámbitos y clases sociales, por ende, esto también se va a ver reflejado en el arte” (Carral 2008).

La música que desarrollaron en aquel momento no era original, la composición si bien era autóctona, las bases estaban establecidas por el rock sajón. Sin embargo, el grupo Arco Iris supo visualizar la importancia de la producción que el folklore aportaba y los instrumentos que se podían incorporar, fue una de las bandas de avanzada en la música rockera. Para algunos músicos el rock argentino, fue la expresión de una cultura contemporánea juvenil, con muchas contradicciones propias del contexto social y económico de la época. A la que debe sumársele su dependencia a “un mecanismo de reproducción con respecto al cual era una especie de hijo bobo”.

Sin embargo, uno de los méritos que tuvieron los músicos del primer rock argentino, fue que las canciones eran escritas por ellos, situación que los diferenciaba de aquellos que no podían elegir los temas como tampoco podían sugerirlos, todo pasaba por el poder de las discográficas, uno de los referentes del rock argentino, Grinberg (2007), proponía que sean tomados en cuenta quienes participaban de este mundo ya que: “*Vos sos el mensaje*”.

Esta idea a partir de lo visto en las letras analizadas, no están reflejadas las mujeres en relación a sus problemáticas, porque no fueron consideradas como mensaje, como sujeto, sino como objeto de deseo, esto fue un fracaso por quienes representaban al rock argentino.

Esto es en general lo observado en el análisis de las letras del rock argentino, que da lugar a preguntarse: ¿qué conocimiento de la realidad de las mujeres consideraron los músicos del rock argentino durante el período 1965–

1970?, la respuesta podría ser; ni el cambio de gobierno, ni la realidad puso en su imaginario algo diferente sobre ellas.

Las representaciones sobre las mujeres que los músicos del rock argentino supieron darle en sus letras, no es diferente de aquello que los mismos entendían cuando pensaban en la relación entre la música y la letra, considerando que había que asumir la responsabilidad de tener que ponerle ésta última como lo plantea Spinetta, *“las letras eran una obligación, prescindibles”*, para concluir *“las letras son intrascendentes, pasatistas y amorosas”*.

Sobre lo referenciado por Spinetta, agreguemos que, las letras son también autorreferenciales, hay un encuentro en ellas, donde el sujeto varón busca la forma de que liberarse y para ello su propuesta es la de tramitar básicos ritmos, mundo de sonidos en el que las letras que aparecen son sin pretensiones.¹⁷

Pero éstos jóvenes devenidos a partir de una serie de conjugaciones culturales, políticas, educativas y económicas entre otras, no pudieron ofrecer

¹⁷ Nota: Se asistió a una reivindicación del uso del castellano en las letras de éste incipiente rock, tal como lo señaló Antonelli (2005), “esto no era de este mundo. El rock se presentó con la impronta de no dar lugar a los grandes debates intelectuales, esto puede que tenga que ver con el hecho de usar frases, para luego correr detrás de su propio sentido. Cantar en castellano o en inglés, como en este caso, el grupo Manal, quienes fueron considerados como una banda de soul, pero en castellano, era una realización que ubicaba el acontecimiento como de *“vanguardia”*, Flachslund (2015), ya sea en lo técnico como en lo creativo. Sin embargo, para el mismo autor arriba mencionado, el rock argentino para salir de su encierro debió esperar lo acontecido en la Guerra de Malvinas, esto logró visibilizar a sus intérpretes que se encontraban dentro de las fronteras de sus propios barrios, zonas exclusivas ya que el rock argentino, fue desde sus orígenes porteño por antonomasia. Además, continúa diciendo que; las canciones del LP de Los Gatos Salvajes *“traducen fielmente el idioma universal de la música, todas sus inquietudes, que son al mismo tiempo, las de todos los jóvenes”*. Muchas de las composiciones de Litto Nebbia (2017), tratan el tema de la libertad y considera que los jóvenes que nacieron y vivieron el mundo que inventaron y crearon Los Beatles, tenían la creencia sobre dos temas; la libre expresión artística por un lado y la creación poética por el otro. Y reafirmará esto pensando que lo acontecido en los años '60, que suele denominarse *“la generación del 60”* o la *“década del 60”*, era tener cuidado, pero afirmaba que en ese tiempo hubo necesidades, las cuales no eran homogéneas, pero hubo un punto de armonía, que las hacía comunes, *“la necesidad de libertad”*. Esta cita sintetiza la permanente relamida que los miembros de este movimiento del rock argentino durante el periodo en estudio, inventaron semejanzas, destacando la simpleza con la que buscaron enaltecer a cualquiera de sus miembros, dejando a la vista después de 50 años de historia, que nada de ello era cierto, difícil de creer.

en sus letras, otra imagen de mujer que según Flachslund (2015), no fueron solamente las letras de Los Gatos Salvajes, que nunca tomaron en cuenta las situaciones que vivían las mujeres, fue el conjunto de los artistas de ese rock argentino entre los años 1965 y 1970, que no estuvo a la altura de los acontecimientos, de la necesidad de que su arte visibilizara a las mujeres y la situación que las mismas estaban viviendo y que se denunciaban hacia años en varios lugares del mundo.

Pero aquello que se viene insistiendo es sobre el modo de vida de los hombres, donde todo debe estar a su disposición para que desaparezca la rutina y para ello las mujeres eran la herramienta, tratadas como objeto, no un igual con sus características y dificultades, qué si hubiesen sido tomadas en cuenta, la realidad compositiva a nivel letrístico no sería lo que fue.

Un detalle sobre los intereses de los músicos del rock argentino, puede encontrarse en esta cita, la cual le sigue dando fuerza a esto que se sostiene: *“En cuanto a la temática de las letras se advierte la clara influencia del hipismo y del rock anglosajón. Varias letras expresan una crítica a la alienación y a los valores de una sociedad consumista: “Jugo de tomate”, “No pibe” y “Una casa con 10 pinos”, tres temas de 1969 compuesto por Javier Martínez. También “De nada sirve” y “Escúchame entre el ruido” de Moris, editados en 1970.*¹⁸

¹⁸ Nota: Tal como se observó, los músicos y el público de rock eran permanentemente asediados por la policía. Esta realidad se refleja en “Blues de la amenaza nocturna” en 1971 de Javier Martínez y “*Los perros homicidas*” de 1970 compuesta por Miguel Cantilo. Este mismo autor, del dúo Pedro y Pablo, crea también dos canciones netamente contestatarias: “*Yo vivo en una ciudad*” y la “*Marcha de la bronca*”, ambas de 1970. Esta última cuestiona varias manifestaciones autoritarias: la represión policial, la censura, los abusos del poder, entre otros. En medio de tanta violencia política, levanta la bandera pacifista: “*Bronca sin fusiles y sin bombas*”/bronca con los dos dedos en ‘V’. Con respecto a esto último, es decir, la aparición de agrupaciones de extrema izquierda que por esa época surgen, el rock aparece como oposición Giberti (1996), “Almendra musicalizaba imágenes bellísimas, salidas de la pluma de un Luis Alberto Spinetta”. Sobre Arco Iris Norberto Cambiasso (2018), sostenía que en sus letras como: “*Lo veo en tus ojos/ Canción para una mujer y Luisito córtate el pelo / Sólo tengo amor* -mayo y octubre del 69, respectivamente- delataban ese lirismo mediterráneo, tan arraigado en las primeras canciones del rock argentino y es en estos temas que se vislumbraba “*el arco iris por venir*”. Giberti (1996), considera que el tema de la muerte estaba fuertemente presente en las letras del rock argentino. Pero en cuanto al tema del amor, considera que Spinetta fue quien escribió un himno que perdura a través del tiempo: *Muchacha ojos de papel* Y retomando el tema de investigación: “*Las letras son un soporte verbal de la música y un elemento muy importante de la canción, pero nunca deben ser más importante que ella*” (Cambiasso, 2018). Si bien las canciones en un comienzo fueron simples, pueriles como las llama Gobello (2005), como es el caso de los Wild Cats, cuyas edades oscilaban entre trece y catorce años, estaban marcadas por canciones de la década anterior, otorgándoles cierta pertenencia.

Por último, remarcando la hipótesis propuesta sobre la representación de las mujeres en las letras del rock argentino que funcionaron como reproductoras del sistema patriarcal capitalista durante el período 1965-1970, se corrobora con todo lo expuesto. Ya que se caracterizó por el sometimiento de aquellas a los caprichos de los hombres.

Será Luis Alberto Spinetta, quien realizará una versión más honesta de lo mencionado, tal vez la única, o, mejor dicho, la única hasta ahora y que fuera el mayor estandarte de la poesía del rock argentino. Cuando se cumplieron veinte años de la canción, Spinetta dijo: *“hice un texto filosófico, desmitificando las bondades del individuo que canta, porque el que canta, es bravo, es la dominación. El tipo a la mina quiere que se quede ahí y que no se mueva. Y quiere ser el único protagonista él, inclusive si es necesario la va a dejar embarazada, por eso fabrica un castillo en su vientre, para que no entre nadie. Es algo machista y después encima le afana un color, no sé, no hay nadie con ojos de papel, solamente un muñeco de papel, el tipo no es tan inocente, pretendía algo más, algo más que reclamarle su amor”*.¹⁹

Esta reflexión de Spinetta me permite considerar que el estudio llevado adelante, abre una puerta, que de la forma en la que se realizó, permite conocer algo más de la producción letrística de los rockeros argentinos de nuestro período, pero más se conoce de que se trataban las mismas en cuanto a las mujeres allí representadas. Esta investigación ofrece que ese contenido tenga ahora una ventana nueva, para mirar desde allí un paisaje que se encontraba oculto. Las publicaciones dan cuenta de las letras, pero no llevan adelante esto que aquí se buscó, visibilizar el lugar que se otorgó a las mujeres, el trato con el cual se las consideró. No es buscar culpables, pero si dar a luz, parir por ellas, la falta de consideración por un ser que no pudo ser más que una mascarada, que por detrás se esconden las reglas que el patriarcado busca imponer. El único objetivo que el sistema patriarcal tiene como destino es construir y sostener una red de solidaridad entre varones, en la cual las mujeres no tienen liderazgo político, ni ningún tipo de autoridad. El

¹⁹ Como Hice, Programa Canal Encuentro, Capítulo: Como Hice – Muchacha (Ojos De Papel), entrevista de Emilio del Guercio a Luis Alberto Spinetta. Realización arias-del guercio.comunicación. 2010.

arte debe aportar para que lleguemos a dismantelar esas formas de sometimiento, aquellas que el filósofo Karl Popper, en su extensa obra, La Sociedad Abierta Y Sus Enemigos, consideró a la esclavitud extinguida y son estos sujetos eruditos, respetados y considerados. Quitarles el velo a las formas de ocultar la violencia y en este caso a las mujeres, objetivada en las letras analizadas, es una manera de aportar a la realidad velada. El análisis de Luis Alberto Spinetta es el mojón del artista que se preocupa por ver lo poco sano de aquel que narra la historia su canción. Esta investigación muestra su letra y aporta el de algunas más que versan sobre la misma idea, cómo trató el artista con su producción, la representación de las mujeres y que durante años no se pudo considerar pertinente, tal vez por cierta vergüenza ante el avance de los logros de los movimientos feministas. Este trabajo busca motivar otros para dar a conocer historias sobre las representaciones de las mujeres, como en este caso en la música.

La idea de un Nunca Más, nacida en el juicio a las juntas militares de la última dictadura cívico-militar de la Argentina, debería servir para que Nunca Más ningún movimiento, como lo es el rock argentino, sus participantes directos e indirectos, sean considerado o no héroes, utilicen el arte, su arte, para invisibilizar las problemáticas de las mujeres. No se trata de romper todo, sino, de que no todo en el arte vale, menos aún si nos estamos refiriendo a un sujeto como es el caso de las mujeres. Que no se de en el arte, como en este caso, las letras del rock argentino que hemos estudiado, el desdibujamientos de la realidad violenta que de patriarcado busca imponer hacia el sujeto mujer. Y que esa desviación de la realidad desdibujada sea un instrumento de consumo naturalizado en una obra de arte.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

AA.VV.

- (2003). *El rock argentino en cien canciones. Antología*, Editorial Ediciones Colihue, Buenos Aires, Argentina.

- (1990). *Folk-pop femenino*, Editorial Fundamentos, Madrid, España.

Ábalos, Ezequiel

- (2004). *Pequeñas Anécdotas del Rock de Acá. Los primeros años*, Editorial Caballos Edita, Buenos Aires, Argentina.

- (2009). *Rock De Acá. Los primeros años. La historia contada por sus protagonistas*, Editorial Ezequiel Ábalos Ediciones, Buenos Aires, Argentina.

- (2011). *Rock De Acá 2*, Editorial Ezequiel Ábalos Ediciones, Buenos Aires, Argentina.

Acha, Omar., (S/F). *El Sexo De La Historia. Intervenciones de género para una crítica antiesencialista de la historiografía*, Editorial Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, Argentina.

aestoshombretristes.blogspot.com/2009/06/cristina-plate-simple-htwl

Aguirre, Javier, Roveta, Marina, Correa, Martín, Tijman, Gabriela, Alejandra., (2005). *Diccionario del rock argentino*, Editorial Musimundo, Buenos Aires, Argentina.

Alabarces, P.; Salerno, D.; Silba, M. y Spataro, C., (2008). *Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia*. En P. Alabarces y M. G. Rodríguez (Comp.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (pp. 31-58). Buenos Aires, Argentina.

Alabarces, Pablo.

- (1993). *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue. 1993. Disponible en: <file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022.pdf>

- (2007). *11 Apuntes Para Una sociología De La Música Popular En La Argentina*, en ponencia presentada en el VI Congreso De La Rama Latinoamericana De La Asociación Internacional Para El Estudio De La Música Popular, en Revista Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura Número 52, de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Buenos Aires, Argentina.

Aliaga, Juan Vicente., (2007). *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Editorial Akal, Madrid, España.

Allen, Bob; Bradley, Lloyd; Brodhy, Richard; Buskin, Richard; Cobo, Leila; Douse, Cliff; Irwin, Colin; Ling, Dave; Loben, Carl; Milkowski, Bill., Mulholland, Garry; Noble, Douglas J; Potton., (2008). Ed; Pop Introducción, Rock & Pop. La historia completa, Ediciones Robinbook, Barcelona, España.

Álvarez Núñez, Gustavo., (compilador)., (2012). *Ahora, Antes Y Después*, Derivas, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Antonelli, Mario.

- (2018). *A Naufragar... La Historia De Los Gatos*, Ediciones Disconario – Melopea Discos. Pentimento Records, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

- (2005). *Los Gatos Salvajes. 1965 – 40 años de rock en castellano – 2005*, Editorial Catálogos, Buenos Aires, Argentina.

Bacigalupo, María Virginia., Balián de Tagtachian, Beatriz., Benites, María., Franck, Inés., García, Eduardo Horacio., Lafferrière, Nicolás y Perriau, Josefina de Videla., (2007). *Familia Y Perspectiva De Género*, Editorial De La Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Argentina.

Barthes, Roland

- (1966). *Théorie du Texte*. Encyclopaedia Universalis France S.A.15, págs. 1013-1017.1966. Disponible en: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/7431/tdsp1de1.pdf>

- (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, España.

Becker, Howard S., (2011). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/33103041.pdf>

Belausteguigoitia, Marisa y Mingo, Araceli., (editoras), (1999). *Géneros Prófugos. Feminismo y educación*, Editorial Paidós, México, D. F., México.

Beltrán Fuentes, Alfredo., (1989). *La ideología antiautoritaria del rock nacional*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina.

Berti, Eduardo., (2014). *Spinetta. Crónicas e Iluminaciones*, Planeta, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Blázquez, Gustavo Alejandro., (2018). *Con los hombres nunca pude: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del "rock nacional" en Argentina*. Córdoba. CONICET. Argentina. Disponible en: <file:///C:/Users/Lili/Downloads/8437-Texto%20del%20art%C3%ADculo-20631-5-10-20180314.pdf>

Boix, Ornela., (2016). *Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015)* (Tesis de doctorado inédita), Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Disponible en: [file:///C:/Users//Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20\(10\).pdf](file:///C:/Users//Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20(10).pdf)

Bourdieu, Pierre.

- (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama, Barcelona, España. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/29411/1/T35941.pdf>

- (1990). *Sociología y cultura*, Editorial Grijalbo, México.

- (1999). *La distinción*. Editorial Taurus, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: file:///C:/Users/Lili/Downloads/MARQ_2014_S%C3%A1nchezTrollet.pdf

- (2000). *La dominación masculina*, Editorial Anagrama Editores, Barcelona. España.

- (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Editorial Aurelia Rivera. Córdoba y Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/29411/1/T35941.pdf>

Blanco, Oscar y Scaricociottoli, Emiliano., (2014). *Las Letras De Rock En Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia 1983 – 2001*, Colihue, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Braidotti, Rosi; (2004). *El ciberfeminismo con una diferencia, en Feminismo, diferencia Sexual Y Subjetividad Nómade.*, Editorial Gedisa, Barcelona, España.

Butler, Judith., (2018). *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina.

Cambiasso, Norberto.

- (2018). *Que cien flores florezcan. Innovación musical y experimentación social en América y Europa*, gourmet Musical Ediciones, CA.B.A.

- (2014). *Vendiendo Inglaterra por una libra. Una historia social del rock progresivo británico. Tomo 1 Transiciones de la psicodelia al prog*, Editorial gourmet Musical Ediciones, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Cantilo, Miguel.

- (2000). *¡Chau loco! Los hippies en la Argentina de los setenta*, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina.

- (2011). *¡Qué Circo! Memoria y Presente De Medio Siglo De Rock Argentino*, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina.

- (2008). *El Cantar De Miguel Cantilo*, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina.

Careri, F. Walkscapes., (2002). *El andar como práctica estética*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España.

Carral, Mabel., (2008). Las artes por artistas mujeres en la Argentina contemporánea desde una perspectiva de género. Disponible en

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle>

Castillo Ávila, Francisco., (2011). *El Rock: sonido y testimonio de la energía y de La Cultura Rock/Pop*. Chile. Disponible en: <http://biblioteca.digital.ucsh.cl/greenstone/collect/libros/index/assoc/HASH01a6.dir/La%20cultura%20rock%20pop.pdf>

Castro Nogueira, M. A., (2002). *La imagen de la investigación cualitativa en la investigación de mercados, Política y Sociedad*, 39 (1), pp. 159-172. Disponible en: <file:///C:/Users/Lili/Downloads/LapaxisdelalC.pdf>

Chartier, Roger., (1990). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Editorial Gedisa. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/71043709.pdf>

Ciccioli, Martín., (2010). *Rockeando. La historia detrás de las canciones de tú vida*, Editorial Emecé, Buenos Aires, Argentina.

Colomba, Diego., (2011). *Letras del rock argentino*, Editorial Académica Española, Madrid, España.

Cons, Alicia., (2011). Entrevista. Vocalista y compositora. Ha participado en distintas bandas en Tijuana, Ensenada y Monterrey. Entrevista realizada en abril del 2011.

Cohen, Stanley., (1997) [1980]. *Symbols of trouble*, en Thornton y Gelder (eds). *The Subcultures reader*. Londres: Routledge. Pp. 149-162. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/33103041.pdf>

Collado, Pablo., (2010). *Cruces entre la cultura de masas y la radicalización política en el giro contracultural del rock argentino* (Tesina de licenciatura en Historia inédita). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, La Plata, Argentina. Disponible en: [file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20\(10\).pdf](file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20(10).pdf)

Conde, Oscar (compilador)., (2008). *Poéticas Del Rock. Volumen 2*, Marcelo Héctor Oliveri Editor, Buenos Aires, Argentina.

Cosse, Isabella.

- (2010). *Pareja, Sexualidad y familia en los años sesenta*. Editorial Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/2962/1/Gonz%c3%a1lez%2c%20Federico%20Alberto.%20Tesina.pdf>

- (2014). *Mafalda: Historia social y política*, Editorial Fondo de Cultura Económica, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Cosse, Isabella., Felitti, Karina., y Manzano, Valeria., (editoras)., (2010). *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Editorial Prometeo libros, Buenos Aires, Argentina.

Crespo Terán, José., (2011). *Introducción a la Música para Jóvenes a través del Rock*. Disponible en: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/357/1/TESES.pdf>

Cuche, Denys., (2007). *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina.

Clarke, Gary., (1990 [1981]). *Defending ski-jumpers. A critique of theories of youth subcultures*, en Frith y Goodwin (eds) *On record. Rock, pop and the written word*. Londres: Routledge. Pp. 81-96. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/33103041.pdf>

Cronopios, Revista

- (1969) Año 1, N° 2, noviembre, Editorial Análisis S.A.I.C, Buenos Aires, Argentina.

- (1970) Año 1, N° 5, febrero, Editorial Análisis S.A.I.C, Buenos Aires, Argentina.

de la Puente, Eduardo y Quintan, Darío., (1988). *Rock! Antología analizada de la poesía rock argentina desde 1965*, Editorial El Juglar Editorial, Buenos Aires, Argentina.

De Lauretis, Teresa., (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica y Cine*, Editorial Cátedra, Madrid, España. Disponible en: [file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20\(10\).pdf](file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20(10).pdf)

Deleuze, Gilles.

- (1986). *Lógica del sentido*, Editorial Paidós, Barcelona, España.

- (1984). *Diferencia y Repetición*, Editorial Júcar Universidad, Madrid, España.

- (1986). *Empirismo y Subjetividad. La filosofía de David Hume*, Editorial Gedisa, Barcelona, España.

Deleuze, Gilles y Parnet, Claire., (1980). *Diálogos*, Editorial Pre-Textos, Valencia, España.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix., (1978). *Kafka. Por una literatura menor*, Ediciones Era, México, D. F., México.

Delgado, Julián., (2017). *Tu tiempo es hoy. Una historia de Almendra*. Editorial Eterna Cadencia, Buenos Aires, Argentina.

Del Guercio, Emilio., (2010). Como Hice, Programa Canal Encuentro, Dirección: Emilio del Guercio. Capítulo: *Como Hice – Muchacha (Ojos De Papel)*, entrevista de Emilio del Guercio a Luis Alberto Spinetta. Realización arias-del guercio.comunicación. 2010.

Dente, Miguel Ángel., Gagiome, Daniel., Recis, Matías., (2016). *50 años rock. 50 bandas argentinas fundamentales. Lado A [desde los gatos... hasta sumo...]*, Editorial Ediciones disconario, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Diario Clarín., (2006). Un misterio llamado Dana, 16 de abril de 2006.

Díaz, Claudio F., (2005). *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Unquillo, Argentina, Narvaja Editor. Disponible en: [file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20\(10\).pdf](file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20(10).pdf) Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/296420156.pdf>

Di Cione, Lisa., (2012). *Musicología de la producción fonográfica. Técnicas y tecnologías en la escena del rock durante la década del '80 en la Argentina*. X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama Latinoamericana (IASPM-AL). 18 al 22 de abril del 2012, Córdoba. Disponible en: [file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20\(10\).pdf](file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20(10).pdf)

Disalvo, Morgan y Cuello, Juan Nicolás., (2015). *¿Será que los punks son putos? Estéticas urgentes y disidencia sexual en la contracultura punk argentina*. Apuntes de Investigación del CECYP, 25, 233-252. 2015. Disponible en: [file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20\(10\).pdf](file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20(10).pdf)

Ecker, Gisela., (editora), Brückner, Jutta., Wolf, Christa., Bovenschen, Silvia., Lenk, Elisabeth., Weigel, Sigrid., Koch, Gertrud., Erlemann, Christiane., Rieger, Eva., Möhrmann, Renate., Breitling, Gisela y Götrner-Abendroth, Heide., (1986). *Estética Feminista*, Icaria Editorial, Barcelona, España.

Fabbri, Franco.

- (1982). *Popular Music Perspectives, Göteborg and Exeter*. IASPM. Disponible en:

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39767/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- (2006). *Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría? Música popular: cuerpo y escena en la América Latina*. Conferencia llevada a cabo en el seno del VII Congreso IASPM-AL, La Habana. Disponible en: http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf

Fernández Bitar, Marcelo., (2015). *50 Años De Rock En Argentina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina.

Fernández Bitar, Marcelo (coordinación y producción)., (2007), Lernoud, Pipo y Repar, Matías., *Tanguito. Los Gatos/Manal/Vox Dei/Moris/Los Beatniks/Los Abuelos De La Nada/Billy Bond Y La Pesada Del Rock & Roll*, Colección Leyendas Del Rock. 05, Editado por Diario Clarín, Suplemento SI, con compact disc, Buenos Aires, Argentina.

Fernández Boccardo, Marta., y Otros., (2003). *III Jornada Del Silencio Al Grito: La Violencia Nuestra De Cada Día*, Editorial Laborde, Rosario, Argentina.

Figueras Fernández, Julen., (2015). *La música rock y los tres pilares del sexismo*. 2015. __Revista Pikara. Online Magazine. Disponible en: <https://www.pikaramagazine.com/2015/07/>

Foucault, Michel., (1987). *La arqueología del saber*. Editorial Siglo Veintiuno, México, D. F., México.

Flachsland, Cecilia., (2015). *Desarma y Sangra. Rock, política y nación*, Casanova, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Frith, Simón., (1980). *La sociología del rock*. Editorial Júcar, Madrid, España. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/33103041.pdf>

Franco, Adriana., Franco, Gabriela., Calderón, Darío., (2006). *Buenos Aires y el rock*, Editorial Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Gamba, Susana Beatriz., (coordinadora), (2007), con la colaboración de Díaz, Tania; Barrancos, Dora; Gilberti, Eva y Maffia, Diana., *Diccionario de estudios de género y feminismo*, Biblos: lexicón: Buenos Aires, Argentina.

García Rodríguez, Keytel., (2018). *Entre palabra, gestos y emociones*, Editorial Científico-Técnica, La Habana, Cuba.

Garibaldo Valdéz, Ramón y Bahena Urióstegui, Mario., (2015). *El Ruido y la Nación: Cómo el Rock Iberoamericano redefinió el Sentido de Comunidad en Latino América Diálogos*. Costa Rica. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/439/43933020006.pdf>

Geertz, Clifford., (1990). *La interpretación de las culturas*, Editorial Gedisa, Barcelona, España.

Giberti, Eva; Escardó, Vita, Galende, Luciano. Invernizzi, Hernán., (1996) *Hijos del Rock*, Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina.

Gillet, Charlie., (2008). *Historia del rock. El sonido de la ciudad*. Barcelona, Ediciones Robinbook. Disponible en: file:///C:/Users/Lili/Downloads/MARQ_2014_S%C3%A1nchezTrollet.pdf

Gilles Lipovetsky., (1996). *La era del vacío*. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Editorial Anagrama, Barcelona, España. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/2962/1/Gonz%C3%A1lez%20Federico%20Alberto.%20Tesina.pdf>

Gobello, Marcelo.

- (1996). *Tanguito. El amor es más fuerte*, Editorial Distal, Buenos Aires, Argentina.

- (1996). *La poesía del Rock. Las mejores canciones en inglés y en castellano*, Editorial Planeta, Buenos Aires, Argentina.

Gobello, José y Oliveri, Marcelo H., (2005). *Novísimo diccionario lunfardo*, Corregidor, Buenos Aires, Argentina.

González, Karim., (1997). *Mina De Rock*, Editorial Atuel, Buenos Aires, Argentina.

González, Matías; (2009). *Bersuit., La oposición oficial. En Poéticas del rock. Volumen 2*, en Conde, Oscar (comps.), Marcelo Héctor Oliveri Editor, Buenos Aires, Argentina.

Gorelik, Adrián., (2013). *El camino que lleva a la ciudad*. Juan José Sebreli una memoria de Buenos Aires, Políticas de la memoria, n° 13. Disponible en: file:///C:/Users/Lili/Downloads/MARQ_2014_S%C3%A1nchezTrollet.pdf

Grinberg, Miguel.

- (1971). *Pánico en el jardín de las arañas*”, La Bella Gente, n° 22, octubre. Disponible en: file:///C:/Users/Lili/Downloads/MARQ_2014_S%C3%A1nchezTrollet.pdf

- (2017). *80 preguntas a Miguel Grinberg*, gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, Argentina.

- (2010). *Cómo Vino La Mano. Orígenes Del Rock Argentino*, Editorial Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, Argentina.
- (1977). *La Música Progresiva Argentina. (Cómo vino la mano)*, Editorial Convergencia, Buenos Aires, Argentina.
- (1968). *Revista Panorama* de noviembre de 1968.

Grinberg, Miguel y De Fino, Hoby., (2010). *Apasionados Por El Rock*, Editorial Atlántida, Buenos Aires, Argentina.

Grunewald, Melany., (2017). *Vorágines de un rock perfumado: construcción de la mujer en el Rock Nacional*. Disponible en: <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/voragines-de-un-rock-perfumado-construccion-de-la-mujer-en-el-rock-nacional>

Guerrero, Juliana. *El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización*, en Trans-Revista transcultural de música, nº 16.2012. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/33103041.pdf>

Guesdon, Jean-Michel y Margotin, Philippe., (2016). *Los Beatles. La Historia Detrás De Sus 211 Canciones*, Editorial Blume, Barcelona, España.

Gutiérrez, María Alicia (compiladora)., Acevedo, Mariela., Bargas, María Lujan., Hiller, Renata., Tarzibachi. Eugenia., Bacin, Gabriela., Gemetro, Florencia., Szulik, Dalia y Voria, Andrea., (2011). *Voces polifónicas. Itinerarios de los géneros y las sexualidades*, Editorial Ediciones Godot, Buenos Aires, Argentina.

Hall, Stuart, Tony Jefferson (eds)., (1997 [1975]). *Rituales de resistencia Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/33103041.pdf>

Hedbigge, Dick., (2002 [1979]). *Subcultura. El significado del estilo*. Londres: Routledge. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/33103041.pdf>

Hobsbawm, Eric., (2006). *Historia del Siglo XX*. Editorial Crítica, Buenos Aires, Argentina.

Idoate, Elena., (2013). *Tomar el Escenario*. Autoexpressió produccions. 2013. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TXQoeoB1pSY>

Jameson, Frederic., (1997). *Periodizar los sesenta*, Editorial Alción Editora, Córdoba, Argentina Disponible en: file:///C:/Users/Lili/Downloads/MARQ_2014_S%C3%A1nchezTrollet.pdf

Jelin, Elizabeth., (Compiladora)., (1985). *Los nuevos movimientos sociales/1. Mujeres. Rock nacional*, Centro Editor De América Latina, Buenos Aires, Argentina.

Juárez, Camila., (2010). ¿Qué es el rock nacional? Consideraciones acerca de las maneras de aproximarse a un género inestable. En M. García 2010. Rock en papel. Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina (pp. 37-43). La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata. La Plata Argentina, Disponible en: [file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20\(10\).pdf](file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20(10).pdf)

Keightley, Keir., (2006). *Reconsiderar el rock*. En Frith, Straw y Street (comp.). La otra historia del rock. Editorial Ediciones Robinbook. Barcelona, España. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/33103041.pdf>

Kerouac, Jack.

- (2012). *En el camino*. Editorial Anagrama, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/2962/1/Gonz%c3%a1lez%2c%20Federico%20Alberto.%20Tesina.pdf>

- (2012). *On the Road*. Péna Estrada. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM. 384 pp. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v10n19/v10n19a4.pdf>

King, John., (2007). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires, Argentina. Asunto Impreso, Disponible en: file:///C:/Users/Lili/Downloads/MARQ_2014_S%C3%A1nchezTrollet.pdf

Kirshenbaum, Sheril., (2011). *The Science of Kissing: What Our Lips Are Telling Us*, Editorial Grand Central Publishing, Hachette Bock Group, New York.

Kreimer, Juan Carlos., (1970). *Agarrate!!!*, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina.

Kreimer, Juan Carlos y Polimeni, Carlos., (2006). *Ayer nomás. 40 años de rock en la Argentina*. Editorial Ediciones Musimundo Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <http://comunicacion.sociales.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/16/2018/07/Alejandro-Do-Carmo-Norte-Tesina-El-Maldito-Rock-FINAL.pdf>

Kruse, Holly., (2002). *Abandoning the absolute. Transcendence and gender in popular music discourse*. En Jones (ed). Pop music and the press Philadelphia: Temple University press. Pp. 134-155. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/33103041.pdf>

Lazzarato, Maurizio., (2006). El acontecimiento y la política, en *Políticas Del Acontecimiento*, Editorial Tinta limón, Buenos Aires, Argentina.

Lernoud, Pipo; García, Rodolfo; Carmona, Juan; Diez, Juan Carlos; Fernández Bitar, Marcelo; Kleiman, Claudio; Marchi, Sergio y Padovani, Ariel., (1996). *Enciclopedia. Rock Nacional 30 Años*, Mordisco Ediciones Musicales, Buenos Aires, Argentina.

Lipovetsky, Gilles., (1996). *Los tiempos hipermodernos*. Editorial Anagrama, S. A., Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://cursoshistoriavdemexico.files.wordpress.com/2019/07/lipovetsky-gilles-y-sc3a9bastien-charles-los-tiempos-hipermodernos.pdf>

Llarea, Agustina y Balmaceda, Tomás., (2014). *Quién Es La Chica. Las musas que inspiraron las grandes canciones del rock argentino*, Editorial Reservoir Books, Buenos Aires, Argentina.

Lomas, Carlos (compilador)., (1999). *¿Iguales o diferentes? Género, diferencia sexual, lenguaje y educación*, Editorial Paidós, Barcelona, España.

López, S. *Experiencias autogestivas de edición discográfica del underground porteño de los 80*: Wormo, Umbral records, Catálogo Incierto, Berlín Records y Radio Trípoli. Buenos Aires: CONICET-UNQ (Inédito). (2017). Disponible en: [file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20\(10\).pdf](file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20(10).pdf)

Lotman, Jurij M., (1988). *Sobre el mecanismo semiótico de la cultura*, en Lotman, Jurij y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Madrid Editorial. Cátedra, Madrid, España. Disponible en: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2802/tesis-jcgroisman.pdf

Lozza, Arturo Marcos., (1992). *El Cristo Del Rock. (Versión libre de Tanguito en sol mayor)*, Editorial Ediciones Letra Buena, Buenos Aires, Argentina.

Los Gatos, *La Balsa*, simple, RCA. 1967 Disponible en: file:///C:/Users/Lili/Downloads/MARQ_2014_S%C3%A1nchezTrollet.pdf

Lucena, Daniela., (2012). *Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80*. Editorial Estudio Avanzados, Buenos Aires, Argentina.

Lucrecio., (1985). *De la naturaleza de las cosas*, Editorial Ediciones Orbis, Madrid, España.

McRobbie, Ángela y Garber, Jenny., (1997), *Las chicas y las subculturas: una investigación exploratoria en Rituales de resistencia Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra* de Stuart Hall Tony Jefferson (eds.).

Mágicas Ruinas. Revista Siete Días ilustrados 01.12.69. www.magicasruinas.com.ar/revistero/argentina/nuevos-mitos-espectaculo.htm

Manquepi, Martin (s/f), en su posición como psicólogo aborda: *La Mujer en las Canciones de Rock Nacional: Una mirada Psicoanalítica*. Sociedad

Psicoanalítica Mendoza. Argentina. Disponible en: <https://spmendoza.org/la-mujer-en-las-canciones-de-rock-nacional/>

Mangone, Carlos y Warley, Jorge., (1993). *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Editorial Biblos, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: [file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20\(10\).pdf](file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20(10).pdf)

Manzano, Valeria., (2010). *Ha llegado la "nueva ola": música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966. En Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidad en Argentina*. Editorial Prometeo, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <http://cdsa.aacademica.org/000-038/479.pdf>

Marchi, Sergio., (2005). *El Rock Perdido. De los hippies a la cultura chabona*, Editorial Capital Intelectual, Buenos Aires, Argentina.

Margoton, Philippe y Guesdon, Jean-Michel., (2017). *Rolling Stones. La Historia Detrás De Sus 365 Canciones*, Blume, Barcelona, España.

Margulis, Mario y otros., (2005). *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Editorial Biblos, Buenos Aires, Argentina.

Martín Fuentes, Sabas., (1998). *Radio 3: 20 años*. (coord.), Editorial La Máscara, Valencia, España.

Martí, José., (1975). *La América, mayo 1884. Obras Completas, tomo 8*, De Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.

Martos, Eloy y Martos García, Alberto., (2014). *Artefactos Culturales Y Alfabetización En La Era Digital: Discusiones Conceptuales Y Praxis Educativa*, Vol. 26 Núm. 1 (2014), Artículos, Páginas 119-135. Disponible en: <https://doi.org/10.14201/teoredu2014261119135>

McSherry, J. Patrice., (2017). *La Nueva Canción chilena. El poder político de la música, 1960-1973*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, Chile.

Melany Grunewald., (2017). *Vorágines de un rock perfumado: construcción de la mujer en el Rock Nacional*. Disponible en: <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/voragines-de-unrockperfumado-construccion-de-la-mujer-en-el-rock-nacional>

Meler, Irene y Tajer, Débora., (compiladoras)., (2000). *Psicoanálisis y Género. Debates En El Foro*, Editorial Lugar Editorial, Buenos Aires, Argentina.

Melero, Daniel., (2012). *Ahora, Antes Y Después. Daniel Melero por Gustavo Álvarez Núñez*, Derivas, Buenos Aires, Argentina.

Melguizo Ramírez, Zorelly., (2013). *La historia del rock and roll. Volumen 1*. Editorial Planeta Colombia, Medellín, Colombia.

Melhauss, Marit y Stolen, Kristi Anne., (compiladoras) (2007). *Machos, putas, santas. El poder del imaginario de género en América Latina*, Editorial Antropofagia, Buenos Aires, Argentina.

Melucci, Alberto., (1982). *L'invenzione del presente: Movimenti, identità, bisogni individuali*, Società Editrice Il Mulino, Bologna, Italia.

Millet, Kate., (1995, 2010). *Política sexual*. Editorial Cátedra, Madrid, España.

Moris., (1973). *Ahora Mismo*, Editorial Editores De Hoy, Buenos Aires, Argentina.

Navarro, Marysa y Stimpson. Catherine., (compiladoras) (1999). *Sexualidad, género y roles sexuales*, Editorial Fondo De Cultura Económica De Argentina, Buenos Aires, Argentina.

Nebbia, Litto., (2017). *Mi Banda Sonora. La vida es un encuentro*, Editorial Aguilar, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Noble, Iván., (1997). *Cultura, Rock y Poder. El Rock Que Se Muerde La Cola*, en Margulis, Mario (1997).

O'Donnell, Guillermo., (1996). *El estado burocrático autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*. Ed. Belgrano, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/2962/1/Gonz%C3%A1lez%2C%20Federico%20Alberto.%20Tesina.pdf>

Oliveri, Marcelo H., (2007). *Éramos Tan Hippies. Otra historia del Rock Argentino*, Editorial Ediciones Corregidor, Buenos Aires, Argentina.

O'Sullivan, T. y otros., (1995). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Editorial Amorrortu, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/2962/1/Gonz%C3%A1lez%2C%20Federico%20Alberto.%20Tesina.pdf>

Orlandini, Alberto y Orlandini, Andrea., (2015). *Diccionario Del Amor*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, Cuba.

Pasolini, Pier Paolo; (1983), Branca, Giuseppe; Cocco, Costantino; Kyrrou, Ado; Guattari, Félix; Lattuada, Alberto; Loy, Nanni; Cosulich, Callisto; Pivano, Fernanda; Cinegrama, Toti Gianni; Valsecchi, Ambrogio; Joauves, Vittorino; Zolla, Elemire y Scalia, Gianni. *Erotismo y Destrucción*, Editorial Fundamentos, Madrid, España.

Pautassi, Laura., (2007). *¡Cuánto Trabajo Mujer! El Género Y Las Relaciones Laborales*. Editorial Capital Intelectual, Colección Claves Para Todos, Buenos Aires, Argentina.

Payne, Michael (Compilador)., (2008). *Diccionario De Teoría Crítica y Estudios Culturales*, Editorial Paidós, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Pearson, Judy C. Turner, Lynn H. y Tood-Mancillas, William R., (1993). *Comunicación y género*, Editorial Paidós, Barcelona, España.

Petrucelli, Alejandro., (2016). *Miguel Cantilo, Huellas Luminosas*, Editorial Ediciones Disconario y Vázquez Mazzini Editores, Buenos Aires, Argentina.

Pinap, Revista. Año II, N° 14, mayo 1969, Editorial Pinap, Buenos Aires, Argentina.

Pintos, Víctor., (1993). *Tanguito. La verdadera historia*, Editorial Planeta, Buenos Aires. Argentina.

Pisano, Juan Carlo., (1983). *Reportaje Al Rock*, Ediciones Paulinas, Buenos Aires, Argentina.

Plate Paz, Cristina., (1968). Cristina Plate Paz en la Playa 1968. Disponible en: youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=XwpLNnZc-gM>).

Polimeni, Carlos., (2001). *Bailando Sobre Los Escombros*, Editorial Biblos, Buenos Aires, Argentina.

Pound, Ezra Loomis., (2010). *El Arte De La Poesía*, Revista de Artes, Buenos Aires, N° 19, Marzo/Abril 2010, enlace www.revistadeartes.com.ar

Portalet, Ernesto., (2012). *Diccionario Lunfardo Del Erotismo. El sexo y la seducción*, Editorial Ediciones Corregidor, Buenos Aires, Argentina.

Pujol, Sergio

- (2003). *Rebeldes y modernos, Una cultura de los jóvenes en James, Daniel, Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/2962/1/Gonz%C3%A1lez%2C%20Federico%20Alberto.%20Tesina.pdf>

- (2007). *Rock y Dictadura, crónica de una generación (1976-1983)*, Grupo Editorial Planeta/Booket, Buenos Aires, Argentina.

- (2007). *Las ideas del Rock. Genealogía de la música rebelde*. Editorial Homo Sapiens Ediciones, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/2962/1/Gonz%C3%A1lez%2C%20Federico%20Alberto.%20Tesina.pdf>

Ramos, Jesús y Marimón, Jona., (2002). *Diccionario del Guion Audiovisual*, Océano, España.

Rébori, Sergio (Idea, investigación y realización) y otros., (S/F). *Generación Subterránea. La otra historia del rock de Rosario*, Amanoediciones, Rosario, Argentina.

Regev, Motti., (1994). *Producing artistic value: the case of rock music*", en The Sociological Quarterly, vol. 35, nº 1. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/33103041.pdf>

Rimbaud, Arthur, Mala Sangre., (1980). *Obra Completa. Prosa y poesía*, Editorial Libros Río Nuevo, Madrid. España.

Riessman, Catherine Kohler., (1993). *Narrative Analysis*. Qualitative Research Methods Series, 30, Newbury Park, Sage Publications. 1993. Disponible en: <file:///C:/Users/Lili/Downloads/LapraxisdelaIC.pdf>

Rodríguez Lemos, Federico y Secul Giusti, Cristian., (2011). *Si tienes voz, tienes palabras análisis discursivo de la situación social y cultural argentina desde la lírica del rock argentino durante los tres primeros años de la recuperación democrática (1983-1986)*. La Plata. Argentina. Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42188/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Rojas Mix, Miguel., (2006). *El Imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Editorial Prometeo, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ClioyAsociados/articulo/view/1635/2549>

Rolling Stone Revista

- (2016). Año 19, N° 219, junio 2016, Editorial S.A. La Nación.

- (2010). *Leyendas Del Rock Nacional. Cinco décadas a través de cuarenta artistas esenciales*, Editorial S.A. La Nación, Buenos Aires, Argentina.

- (2006). *Las Mejores Entrevistas de Rolling Stone. Iconos Del Rock Nacional 1967—2007*. Una Selección De retratos Periodísticos Reveladores, Profundos y Audaces, Publirevistas S.A., C.A.B.A, Argentina.

Romay, Héctor., (2001). *Historia Del Rock Nacional*, Editorial Bureau Editor, Buenos Aires, Argentina.

Rosso, Alfredo., (2015). *Mandioca: la Revolución de un visionario*, artículo del Suplemento Ñ, en Diario Clarín.com del 10 de julio de 2015.

Rozitchner, Alejandro., (2010). *Escucha Qué Tema. La filosofía del rock nacional*, Editorial Booket, Buenos Aires, Argentina.

Sainz De Robles, Federico Carlos., (1980). *Diccionario Español De Sinónimos Y Antónimos*, Aguilar, Madrid, España.

Sánchez Trolliet, Ana., (2015). *Del sótano al estadio: transformaciones en los lugares de representación de música rock en Buenos Aires 1965-1970*. Anales del IAA, 44(2). Disponible en: [file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20\(10\).pdf](file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20(10).pdf)

Schwalbe, Michael (et al.), (2000). *Generic Processes in the Reproduction of Inequality: An Interactionist Analysis*", en Social Forces, número 79, Inglaterra: Oxford Journal. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/311824340_Legitimacion_y_critica_a_la_desigualdad_una_aproximacion_pragmatica

Sebreli, Juan José., (1195). *Una memoria de Buenos Aires*, Políticas de la memoria, n° 13. Disponible en: file:///C:/Users/Lili/Downloads/MARQ_2014_S%C3%A1nchezTrolliet.pdf

Semán, Pablo., (2016). *Música, juventud, hegemonía: salidas de la adolescencia*. Estudios sociológicos, XXXIV (100). Disponible en: [file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20\(10\).pdf](file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20(10).pdf)

Sierra y Fabra, Jordi

- (1981). Orígenes y antecedentes del Rock And Roll, *Historia De La Música Rock*. Volumen Uno. El rock and roll 1954 – 1962, Editorial Orbis, S.A., Barcelona, España.

- (1981). Orígenes 5 De octubre De 1962, *Una Fecha Mágica, Historia De La Música Rock*. Volumen Dos. El beat 1962 – 1966, Editorial Orbis, S.A., Barcelona, España.

Spinetta, Luis Alberto., (2018). *Guitarra Negra*. Editorial La Marca, Buenos Aires. Argentina.

Spinetta, Luis y Scafati, Luis., (2014). *Luis Alberto Spinetta/Luis Scafati*, Seimprime, C.A.B.A, Argentina.

Stark, Steven D., (2005). *Meet, The Beatles: A Cultural History of the Band That Shook Youth, Gender and the World*, Nueva York, Harper Collins Publishers, 2005. Disponible en: file:///C:/Users/Lili/Downloads/MARQ_2014_S%C3%A1nchezTrolliet.pdf

Szurmuk, Mónica e Irwin, Robert McKee (coordinación de)., (2010). *Diccionario De Estudios Culturales Latinoamericanos*, Siglo XXI e Instituto Mora, México D. F., México.

Tannen, Deborah., (1996). *Género Y Discurso*, Editorial Paidós, Barcelona, España, 1996.

Tcherkaski, José., (1999). *Piero. 30 años después*, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina.

Terán, José Crespo., (2011). *Introducción a la Música para Jóvenes a través del Rock*. Cuenca. Ecuador. Disponible en: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/357/1/TESIS.pdf>

Thornton, Sarah y Ken Gelder., (1997). *The Subcultures reader*. (eds). Londres: Routledge. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/33103041.pdf>

Thornton, Sarah., (1995). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/33103041.pdf>

Uribe, Diana., (2016). *Contra Cultura. Los Movimientos De Los Años 60 Hacia La Utopía*, Editorial Aguilar, Panamá, Panamá.

Val Ripollés, Fernán., (2015). "Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares", *metadados.revista de ciencias sociales*, 3 (1). <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.65>

Vera Ocampo, Silvia., (2010). *Arte Y Género*, Editorial Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, Argentina.

Vila, Pablo., (1989). Argentina's *Rock Nacional*, en *Struggle for Meaning. Latin American Music Review*. Disponible en: [file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20\(10\).pdf](file:///C:/Users/Lili/Downloads/9104-Texto%20del%20art%C3%ADculo-23358-1-10-20181022%20(10).pdf)

Williams, Raymond., (2008). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina.

Zanellato, Romina., (2020). *Brolla La Luz Para Ellas. Una historia de las mujeres en el rock argentino 1960-2020*, Editorial Marea, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

DISCOGRAFÍA

Almendra: *Almendra I*. Se utilizó para esta investigación las canciones del CD 1 del Box Set Almendra LZ 1160 del sello discográfico RCA-Vik. *Almendra II*. (*Disco doble*). Se utilizó para esta investigación las canciones del CD 2 y 3 del Box Set Almendra LZ 6001 del sello discográfico RCA-Vik. *Los Simples* en el CD 4.

Arco Iris: *Arco Iris*, grabado entre septiembre y diciembre de 1969, en los estudios TNT. *Blues de Dana*, larga duración compuesto por la recopilación de los simples editados por la banda hasta ese momento. Editado por Grove, número de catálogo GSO 80020.

Iglesias, José Alberto, "Tanguito": *Yo Soy Ramsés*, Editado por Kelito Records y La Vida Lenta Discos, Argentina, 2009. El disco contiene material grabado la tarde del 20 de octubre de 1967, en la ciudad de Buenos Aires en la sala chica de los Estudios TNT, de la calle Santa Fe 1050, 1er. Piso.

La Barra De Chocolate: *La Barra De Chocolate*, Editado por Music Hall, Serie Discoteca, 1970.

La Cofradía De La Flor Solar: *La Cofradía De La Flor Solar. Histórico*, Editado por Unión De Músicos Independientes, Argentina, 2005. La placa recoge parte del material del grupo inéditos, que son anteriores al primer simple grabado con los temas: "*Sombra fugaz por la ciudad*" y "*La mufa*", del año 1969. Hemos tomado como disco a investigar por entender que son temas que se encuentran dentro del período, son inéditos y pertenecen a una banda, que no sólo por su música, sino también por su formulación de forma de vida.

Los Abuelos De La Nada, se encuentra en el interior del disco de Miguel Ángel Peralta (Miguel Abuelo) *Miguel Abuelo & Nada*, Editado por Condor's Cave, cuyo original Copyrights pertenece a Moshe-Naim Records France del año 1973, Made in USA, producido en 1999. Es del mismo desde donde se han tomado los temas elegidos, estos pertenecen a discos simples publicados entre los años 1968 y 1969.

Los Gatos:

-*Seremos Amigos*. Editado por Pentimento Records. Meloepa Discos. Enero del 2017. Este disco cuenta con un bonus track: "*Un Día En El Campo*".

-*Beat N° 1*. Editado por Pentimento Records. Meloepa Discos, en enero de 2017. En la versión del mismo disco, el diario argentino Página/12, realizó una edición de la obra del grupo y en el caso de este disco, encontramos que cuenta con seis bonus track: "*Escúchame, alúmbrame*", "*Mama Rock*", "*Campo*"

para tres", "*Canción para un ladrón*", "*Canción para un reventado*" y "*La casa de diarios viejos*". La edición tuvo el patrocinio de BMG Argentina, en el año 2002. –

-*Rock de la Mujer Perdida*, Editado por el diario Página/12 (P) BMG Argentina S.A., 2002.

- *La Balsa*, Editado por Pentimento Records. Melopea Discos, en el mes de enero de 2017. La misma cuenta con dos bonus track: "*El Día Llegará*" y "*Jamás Creí.*" *Viento, dile a la Lluvia*. Editado por Pentimento Records. Melopea Discos, en enero de 2017. Este disco cuenta con tres bonus track: "*Hoy Soy Muy Pobre*", "*Ya Soy Un Hombre*" y "*El Amanecer*".

Los Gatos Salvajes, *Los Gatos Salvajes 1965 – 40 Años De Rock De Autor En Castellano* – 2005, Editado por Melopea Pentimento Records CDPR, 2005. Es la versión más completa de la obra del grupo por contener material que el original no contaba.

La Joven Guardia: *El extraño de Pelo Largo*, Edición de la RCA VIK - LZ-1150, Argentina, 1969.

Manal: *Manal*, Editado por SONY BMG Music Entertainment, Argentina, 1970.

Moris: *Treinta Minutos De Vida*, Editado por SONY BMG Music Entertainment, Argentina, 1970

Moris, *Treinta Minutos De Vida*, Editado por SONY BMG Music Entertainment, Argentina, 1970

Nebbia, Litto: *Litto Nebbia, Volumen I*, Editado por Melopea Discos CDM 095, producido por Litto Nebbia, 1998. Esta versión está contenida junto al volumen 2. Grabado en Estudio TNT de Buenos Aires en 4 canales, desde marzo hasta octubre de 1969. *Litto Nebbia, Volumen II*, Editado por Melopea Discos CDM 095, producido por Litto Nebbia, 1998. Esta versión está contenida junto al volumen 1. Grabado en Estudio TNT de Buenos Aires en 4 canales, entre agosto y septiembre de 1970. Reeditado como "*Hijo de América.*"

Pedro y Pablo, *Yo vivo en esta ciudad*, Editado por SONY BMG Music Entertainment, Argentina, 1970, 2003, 2009.

Peralta, Miguel Ángel (Miguel Abuelo): *Miguel Abuelo & Nada*, Editado por Condor's Cave, cuyo original Copyrights pertenece a Moshe-Naim Records France del año 1973, Made in USA, producido en 1999.

Pidamos Peras A Mandioca. Editado por la Editorial Mandioca, número de catálogo MLP-335, el cual cuenta con varios intérpretes y cuyos temas se consideraban en ese momento inéditos. Si bien la editorial publicó otros discos

similares, tales como *Mano de Mandioca* ó *Mandioca underground*, también recopilados con temas inéditos, hemos decidido no incorporarlos, dado que éste que analizamos, es una buena muestra de los aportes que estos recopilados brindaban y darle lugar a otros artistas del período que fueron aportantes originales a la historia de la música de aquellos años.

Piero: *Piero*, Editado por SONY BMG Music Entertainment (Argentina), Argentina, 1969. Recordemos que cuando Piero comenzó su vida artística lo hizo con dos simples, cuyos temas pertenecían al cantautor brasileño Roberto Carlos. En 1964 grabó el simple con los temas: “*El cachivache*” y “*Rosa, Rosita*”, en 1965 “*La sombrilla*”. *Pedro Nadie*, Editado por CBS Columbia, Argentina, 1970.

Vox Dei: *La Biblia*, Arco Iris: “*Sudamérica o el regreso de la aurora*”; El Reloj: “*El Viejo Serafín*”.

DOCUMENTALES

Rompan todo: La historia del rock en América Latina, Miniserie, (2020): Temporada 1, Episodio 2. Producido por Ted Creek Productions. Productores ejecutivos: Nicolás Entel, Picky Tanlarico, Iván Entel y Gustavo Santaolalla. Director Picky Tanlarico.

La Historia Del Rock and Roll. DVD Volumen 2, (2004). La Bella, Patti., Episodio 3: Inglaterra Invade, Estados Unidos Se Defiende, en Editorial Time-Live Video & Television and Warner Bros. Entertainment Inc. Fotografías, Buenos Aires, Argentina.